LIVIU LĂZĂRESCU

PICTURA ÎN ULEI

EDITURA SIGMA PLUS

LIVIU LĂZĂRESCU

PICTURA ÎN ULEI

EDITURA **SIGMA PLUS**

Deva 1996

ÎNSEMNĂRI PE UN MANUSCRIS

Materialul volumului de față, pentru care am plăcuta obligație de a face câteva referiri, are calitatea de a se înfățișa ca o carte scrisă de un pictor pentru pictori.

O văd pe masa atelierului printre oalele cu pensule și sticluțele cu verniuri, o văd cu paginile maculate de degetele pline de culoare — un fel de catehism din preajma paletei.

În confuzia sfârșitului de veac ce străbatem derutați de imensa literatură de specialitate, dincolo de atâtea speculații estetico-filosofice, arta pictorului și misterul amestecului culorilor rămâne ceea ce a fost la început — de milenii, o îndeletnicire artizanală, sau cu alte cuvinte, pictura înainte de a fi manifest de cafenea trebuie obligatoriu să fie... ***pictată***.

Autorul manuscrisului de față folosește erudiția și experiența sa de pictor cu meticulozitate și pricepere, stăruie asupra acestei laturi artizanale a artei de a picta amintind de meșteșugul și mijloacele bătrânilor maeștri care obișnuiau să se închine înainte de a apropia pensula de pânza de pe șevalet.

Strâng mâna profesorului Liviu Lăzărescu, care în urmă cu treizeci de ani a poposit în clasa mea de pictură de la Institutul de Arte Plastice "Nicolae Grigorescu" din București, recunoscător că mi-a oferit satisfacția de a scrie aceste rânduri.

București, mai 1989

PREFAȚĂ

"Pictura — ca orice artă — este în primul rând meserie, scria cândva Tonitza. Legile mari ale acestui meşteşug, ca şi practicile lui (...) sunt hotărâte de felul materialului pe care-l utilizează şi care e neschimbat: culoarea. Culoarea în sine, aşa cum ea ne soseşte în ambalajul fabricantului nu înseamnă nimic. E un material mort. Pictorul îl învie, îl face să grăiască infinite game sufleteşti. Dar până să ajungă aici — adică la arta de a vrăji materialul mort, imprimându-i virtutea elocvenţei cromatice — pictorul are nevoie de studii lungi şi istovitoare, de observaţii stricte şi de o exaltată pasiune pentru natura vie".[1]

O carte de *tehnică a picturii*, cum este cea de faţă, vizează nu acele "studii lungi şi istovitoare" evocate de marele nostru înaintaş, ci "materialul mort" care poate deveni operă de artă. Astfel că aceste pagini tratează nu despre *cum* şi nici despre *ce* trebuie pictat, ci exclusiv despre *cu ce, pe ce, în ce ordine* şi *de când* se pictează în tehnica uleiului; cu alte cuvinte interesează aici nu problemele de "gramatică", invenţie şi expresie picturală, nu scopul, ci mijloacele materiale, procedeele tehnice, multele preocupări subsidiare actului creator. Meşteşugul.

Pentru că dincolo de orice discuţie, există un meşteşug, există o zestre tehnică multiseculară, strânsă cu trudă de generaţiile de artişti ce ne preced şi pe care nu o putem ignora: în clipa în care pânza intactă este atinsă de pensula încărcată cu culoare, simultan, demersul este dublu: artistic şi artizanal. Noţiunile nu se exclud, stilul fiind întotdeauna altceva decât incoerenţa tehnică.

Pictura în ulei este astăzi o tehnică la îndemâna oricui — şi la noi foarte multă lume pictează, profesionişti şi amatori —, însă dincolo de uşurinţa cu

---

1. N. Tonitza, *Scrieri despre artă*, p. 83

care pot fi aşternute culorile pe o suprafaţă oarecare, să nu uităm că acestea sunt materie, înainte şi după ce au devenit mesaj uman, dominată de legi implacabile, a căror cunoaştere este o necesitate. Altminteri tabloul se modifică şi se stinge înainte de vreme. Or, tabloul, mărturia noastră, şi despre noi, purtătorul nostru de mesaj, este — pentru a cita un mare artist contemporan, Fernand Léger — "obiectul preţios şi rar, este mai mult decât o bijuterie, decât un diamant, decât aurul, argintul, este esenţialul ce palpită, închis într-un cadru". Tabloul constituie, virtual, o parte din bogăţia noastră comună.

Această carte îşi propune a fi un îndemn pentru dăinuirea lui.

L.L.

Capitolul 1

PICTURA ÎN ULEI — UN PROCEDEU TEHNIC "ÎMPLINIT"

Faptul că pictura în ulei este astăzi cea mai răspândită dintre tehnicile pictorului, probabil nu mai trebuie demonstrat. Ceea ce nu ţine însă de domeniul evidenţei este profilul ei propriu, caracterul ei specific, pe care suntem adesea tentaţi să-l ignorăm, cu consecinţe din cele mai regretabile pentru opera de artă. Fiindcă pictura în ulei nu este câtuşi de puţin o tehnică simplă, aşa cum s-ar crede la prima vedere.

Practicată în Extremul Orient din epoci foarte îndepărtate (dar într-o formulă aparte, asupra căreia vom reveni la capitolul consacrat istoriei procedeului), cunoscută şi folosită spordaic în Evul Mediu european, tehnica uleiului a fost *perfecţionată* de fraţii Hubert şi Jan Van Eyck pe la începutul celui de al XV-lea secol. Până la ei, în timpul lor şi câtăva vreme după ei, pictura în ulei era de obicei o tehnică mixtă, dependentă de tempera, în care execuţia se desfăşura, ca principiu, în două etape: prima, eboşa, era un *grisaille* monocrom lucrat în culori aglutinate cu gălbenuş de ou, peste care în a doua fază, după izolarea de rigoare, se revenea cu pigmenţi frecaţi cu lianţi exclusiv oleo-răşinoşi, care colorau modeleul iniţial. Datorită contribuţiei celor doi pseudopărinţi ai picturii în ulei, compoziţia liantului este considerabil îmbunătăţită, sicativitatea culorilor atinge limite rezonabile, pastele pot fi fluidizate după nevoie, toate acestea facilitând suprapunerile translucide de sub care desuurile luminoase iradiază. Peliculele create se aseamănă după uscare cu veritabilele smalţuri.

Datorită marelui prestigiu de care se bucurau fraţii Van Eyck încă din epoca lor — la crearea căruia îmbunătăţirile tehnice aduse joacă un rol deloc neglijabil — culorile de ulei devin în scurtă vreme un bun comun al pictorilor Europei veacului al XV- lea. Dacă privim lucrurile din perspectiva epocii

noastre — şi cum am putea-o face altminteri? — asistăm la ceva care seamănă cu o *explozie*: în mai puţin de un secol Europa adoptă noua tehnică. De ce? Cum a fost posibil?

Explicaţia este destul de simplă. O nouă tehnică era *aşteptată* de o bună bucată de timp şi, ca să spunem aşa, "plutea în aer". Străvechiul procedeu al temperei cu ou, care prin secolele XIII- XIV îşi va atinge momentul lui de vârf, era folosit de majoritatea artiştilor Evului Mediu şi ai Renaşterii timpurii, era tehnica obişnuită în atelierele unde şi-au făcut ucenicia câţiva din marii maeştri renascentişti, printre care Leonardo, Perugino, Rafael. Prin ton, strălucire şi durabilitate culorile temperei cu ou sunt net superioare mult mai vechilor culori ale temperei cu clei, practicată în Egiptul, Grecia şi Roma veche, ca de altfel şi în Evul Mediu, pentru anluminiuri.

Tempera cu ou nu este totuşi o tehnică fără cusur, soliditatea ei nu este în afara oricărui reproş, umiditatea atmosferică, ploaia şi inundaţiile o fac perisabilă, factura ei încă destul de cretoasă pretinde vernisări, prin uscare îşi modifică aspectul iniţial, iar timpul de uscare îl are cu siguranţă prea limitat: cele câteva zeci de minute, sau mai puţin, în care se poate lucra pe umed sunt insuficiente pictorului pentru a modela formele pe cât ar dori. Or, sfârşitul Evului Mediu este o epocă în care pentru prima oară artistul pare a deschide larg ochii în faţa lumii *reale*, a unei lumi cu atribute de neconfundat. Materialitatea, concreteţea corpurilor nu mai poate fi ignorată, anatomia omului şi a vieţuitoarelor impune mutaţii decisive, profunzimea spaţiului şi incidenţa luminii asupra elementelor naturii de asemenea; ineditul acestei lumi reale, văzute şi nu imaginate, nu mai poate fi redat în tempera. Pictorii resimt acut nevoia unei tehnici noi: aceasta va fi pictura în ulei.

Aşteptată, căutată, experimentată, pictura în ulei a apărut. Nici pe departe în anul 1410 când, după cum susţine Giorgio Vasari (1511-1574) în *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori ed architetti* [1] ar fi inventat-o Giovan Eyck, numit de el şi Giovanni da Bruggia — numele italienizate ale aceluiaşi Jan van Eyck (+ 1441). Scriindu-şi cartea la mai bine de o sută de ani după moartea ultimului dintre cei doi fraţi, Jan, Giorgio Vasari poate greşi în privinţa datării invenţiei, lăsându-se antrenat de cine ştie ce legendă care circula în epocă, creind el însuşi o falsă legendă, care se va perpetua din păcate până astăzi. Dar Vasari nu greşeşte atunci când, relatând "bucuria de necrezut a

1. Giorgio Vasari, *Vieţile celor mai de seamă pictori, sculptori şi arhitecţi*, vol. I, p. 459 şi vol. II, p. 491

compatrioților"[1] pictorului flamand, își manifesta în fapt propria atitudine — implicit a propriilor contemporani — în legătură cu noua tehnică picturală.

Era o tehnică, ne spune Vasari în același context, în care culorile străluceau fără să mai fie necesar obișnuitul verniu final aplicat până atunci peste picturile în tempera și, în plus, apărea o nouă facilitate: "vopselele se îmbinau între ele mult mai bine decât cele amestecate cu apă". Suntem aici în fața unui lucru extrem de important, poate esențial, întrucât din pricina uscării prea rapide a temperei pictorul care încerca un modeleu mai avansat, renunțând la decorativismul tradițional, trebuia să recurgă la un complicat sistem de puncte și linii haşurate după modelul gravurii (*punteggiare* sau *tratteggiare*), fără ca lucrarea să scape totuși de o anumită rigiditate. Procedeul vechi era mult prea greoi. Dacă tempera a cedat locul picturii în ulei este pentru că ajunsese un instrument prea rudimentar, stângaci, care nu mai putea sluji nevoilor artistului noii epoci, nu mai putea reda prompt foamea lui de real. Astfel pictura în ulei a cucerit Europa și apoi lumea nu printr-un hazard: întotdeauna apariția unei tehnici noi este precedată de mutații hotărâtoare în spirit.

Din *bucuria de necrezut* despre care vorbește faimosul pictor-biograf renascentist s-au împărtășit contemporanii lui, artiștii secolelor ce aveau să vină, o facem și noi astăzi, de fiecare dată când punem mâna pe o pensulă încărcată cu culoare de ulei, și o vor face alte multe generații de acum înainte.

Este cazul totuși, să ne întrebăm cu seriozitate dacă pictura în ulei — atât de comună azi — este într-adevăr o tehnică "ideală". La modul obiectiv, un răspuns categoric nu este ușor de dat. Limitele picturii în ulei, judecate prin comparație cu alte tehnici ale pictorului, sunt destul de evidente:

— durabilitatea și aerul "solemn" al *frescei* sunt de neegalat în ulei;

— catifelarea și matitatea desăvârșită a *pastelului* sunt greu de atins în tehnica uleiului;

— transparența, finețea și delicatețea *acuarelei* îi sunt superioare;

— matitatea, satinarea și luminozitatea *temperei cu emulsii* nu sunt tocmai proprii picturii în ulei.

Dar, în spiritul aceleiași obiectivități, vom recunoaște că pomenitele limite ne pot apare dintr-un punct de vedere slăbiciuni, iar din altul

1. Giorgio Vasari, *op.cit.*, vol. I, p. 460

specificității. Să trecem deci peste ele și să mai observăm că seria "dotărilor" de atelier (suporturi, preparații, cleiuri, diluanți, verniuri, unelte etc.) nu fac din pictura în ulei o tehnică îndeajuns de simplă și la îndemâna oricui. Ba mai mult, pictura în ulei este un procedeu în care constrângerile tehnice, destul de multe, îngrădesc deseori libertatea de expresie, frânează exprimarea liberă a artistului. Este o pictură în care pasta nu acoperă suficient de bine, cu timpul devine semitransparentă, făcând să apară straturi vechi, anulate de voința ultimă a pictorului. Este o pictură care nu excelează prin luminozitate și cine își propune o mare luminozitate a imaginii o poate realiza doar cu prețul multor eforturi.

Aceste îngrădiri sunt cu neputință de ignorat de către cineva care se gândește la viitorul propriei sale opere. Și nu de dragul unui "rechizitoriu" (de care nu are nimeni nevoie), ci tocmai din dorința unei pledoarii *pro domo sua* este instructiv să le parcurgem:

— uleiul încorporat în culori (tocmai uleiul, care este elementul definitoriu al procedeului!) are tendința să se întunece, tendință accentuată de eventualele "ingrediente" pe care le poate conține sau de surplusul introdus în tuburi încă din fabricație; de altfel, păstrarea îndelungată a culorilor în tuburi poate provoca râncezirea (acidularea) uleiului, saponificări etc.;

— suprapunerea straturilor nu se poate face la întâmplare, trebuind a fi respectate două reguli: "gras peste slab" și "închis peste deschis";

— pastele de ulei se usucă lent și oferă artistului suficient timp pentru fiecare repriză de lucru, dar impun un răgaz prea mare între două reluări: intervalul optim de uscare a unui strat intermediar este de circa două săptămâni, răstimp care nu poate fi respectat de artistul modern;

— suprapunerile pe proaspăt și semiproaspăt sunt periculoase: apar dizolvări ale desuurilor, matizări, întunecări, craclări;

— matizările care apar în timpul lucrului necesită aplicarea unui verniu de retuș, care dacă este așternut prea gros poate izola straturile și dacă este de slabă calitate se poate pulveriza, ducând la desprinderi ale pastelor suprapuse;

— diluantul prea gras întunecă pasta, iar cel prea slab (compus exclusiv din esențe) o face friabilă;

— există impedimente în relația stratului de culoare cu grundul (prea puțin sau mult prea absorbant) ori cu suportul (având în vedere permanentele lui contractări și desprinderi); riscurile curente sunt întunecările, craclurile, desprinderile;

— lipsa de flexibilitate a pastei picturale bine uscată o face casantă și se concretizează adeseori în cracluri;

— împăstările excesive sunt periculoase: pot genera întunecări, cracluri, desprinderi;

— materiile străine introduse uneori în pastă, cum ar fi nisipul, ipsosul etc., neavând elemente comune nu aderă intim la ea, totul finalizându-se fie prin desprinderi, fie prin alterări chimice, cromatice, tonale;

— pictura în ulei este sensibilă la acțiunea mai multor agenți distructivi externi (lumina excesivă, întunericul, umiditatea, aerul poluat etc.); se impune astfel protejarea straturilor de culoare cu ajutorul unor verniuri finale — adesea prea lucioase și care, pe deasupra, trebuiesc înlocuite din timp în timp;

— prin îmbătrânire pastele se modifică (apar brunisări, craclări, alterări fizico-chimice) și duc la schimbări ale expresiei; în ultima sută de ani îmbătrânirile premature sunt frecvente.

La capătul șirului acestor "pete" care maculează obrazul celui mai familiar dintre procedeele tehnice ale pictorilor este cazul să ne întrebăm, poate, dacă a mai rămas până în zilele noastre ceva din "bucuria de necrezut" la care se referea Vasari cu patru sute de ani în urmă.

Răspunsul este pozitiv și categoric. Iată doar câteva argumente:

— *strălucirea* culorilor de ulei — infinit nuanțate, asociate cu *transparența* și *profunzimea* lor crează efecte superioare, care, însumate, sunt greu de egalat în alte tehnici artistice;

— *materia colorată poate fi dirjată variat*, de la pelicule foarte subțiri și glasiuri, la demi-paste semitransparente și la pline paste opace, facilitând exprimarea celor mai diverse temperamente artistice; prețiozitatea acestor materii este, poate, unică;

— *sicativitatea convenabilă*, posibil de dirijat într-un sens sau altul, crează răgazul ca lucrarea să poată fi modelată în voie pe umed sau pe uscat;

— *revenirile pe uscat* sunt posibile fără riscuri privind durabilitatea operei, lucru greu ori cu neputință de realizat în alte tehnici; luându-şi câteva minime precauții, pictorul îşi poate executa tabloul într-un interval de timp ce se poate dilata de la câteva ore la câteva luni şi chiar la câțiva ani;

— sunt abordabile *dimensiuni foarte variate* de la miniaturi şi până la ample lucrări cu caracter monumental;

— *bogăția şi căldura expresiei* specifice picturii în ulei sunt inaccesibile lucrărilor executate în alte tehnici.

Din câte se vede, există suficiente temeiuri care să justifice vitalitatea şi extraordinara popularitate de care se bucură acest procedeu răspândit în lume o dată cu "erupția" lui, petrecută în secolul al XV-lea.

Cât a mai rămas până astăzi din procedeul originar, este o altă problemă.

De altfel, nici Vasari şi nici contemporanii săi italieni nu mai pictau ca frații Van Eyck, ori ca succesorii acestora — succesori care pe nedrept mai figurează încă în anumite texte, în mod derizoriu, ca "primitivi"[1]. "Pictura transparentă", această subtilă şi inteligentă asociere dintre tempera şi ulei, bizară poate pentru o privire superficială, dar de o mare bogăție expresivă şi de o tot atât de mare durabilitate, mai era încă practicată în țările Nordului european pe vremea lui Vasari. Dar stadiul de tempera urma să fie părăsit şi Veneții sunt aceia care operează abandonul, în secolul al XVI-lea, renunțând la transparențele şi smalțurile obținute cu ajutorul răşinilor, în favoarea unor paste colorate opace, mai pline, aplicate mai spontan, înzestrate cu mai multă forță şi cu o anumită senzualitate. Vom zăbovi în altă parte asupra cauzelor care au determinat mutațiile tehnice în discuție, pentru a observa un fapt demn de toată atenția: *prin secolele XVII-XVIII pictura în ulei pare să-şi fi încheiat evoluția*, pare să-şi fi etalat deja cam tot ce era capabilă să ofere pictorilor ca procedeu tehnic.

Şi să nu ne amăgim cu false impresii: secolul al XIX-lea, răscolit de fervoarea şi de apetitul pentru lumină şi culoare al impresioniştilor, nu a adus nimic nou din punctul de vedere al procedeului; ba dimpotrivă, li se reproşează nu o dată acestor minunați artişti neglijențe în execuția tehnică, neglijențe care au prejudiciat destinul propriilor opere. Pe de altă parte nici în secolul al

1. Sensul peiorativ al calificativului acordat acestor mari artişti nu poate deriva decât dintr-o optică academistă îngustă şi simplificatoare.

XX-lea, opulent pe linia demersurilor conceptuale, nu pot fi semnalate noutăți reale în sensul discuției de față. (Încorporările arbitrare de materii eterogene în pasta de ulei — cu care aceasta fie că nu fuzionează și au loc dislocări, fie că reacționează negativ din punct de vedere chimic — nu sunt decât rezolvări iluzorii și de moment a unei nevoi pe deplin reale de variație a materiei picturale; caracterul lor este mai curând accidental).

Rezumând, asistăm la un proces pe deplin normal: un procedeu tehnic apare, evoluează, se maturizează și, în tot acest timp, își expune și demonstrează posibilitățile specifice. *Pictura în ulei este astăzi un procedeu pe care îl putem socoti "închis", împlinit*, de vreme ce de vreo două-trei sute de ani nu a mai produs nici un eveniment notabil din punct de vedere tehnic. Iar un asemenea eveniment nici nu mai pare posibil.

După maturizarea și împlinirea sa, a-i ignora soluțiile generoase ori a încerca aventura încălcării limitelor firești ale picturii în ulei înseamnă, pe de o parte, a te dispensa de tot ce are ea specific (căldură, bogăție, strălucire, intimitate sau vigoare etc.), iar pe de altă parte, înseamnă a-ți asuma riscul condamnării la alterare sau chiar la dispariție a propriei tale opere. (Discuțiile cu restauratorii specializați oferă pictorilor binevenite, deși nu prea vesele prilejuri de meditație. Să ne aducem aminte pentru un moment de "matitatea cu orice preț" la care râvnim adesea. O soluție de minimă rezistență este folosirea unui suport foarte absorbant peste care se pictează cu pigmenți de tub degresați la maximum pe sugativă și alungiți cu esență curată. Izvorâtă dintr-o intenție legitimă, ea apare cel puțin stranie, dacă nu dezastruoasă, unei priviri lucide; din culorile frecate *cu ulei* a fost eliminat tocmai *uleiul*, adică singurul lor liant: o bună parte a fost absorbit de sugativă, iar aproape tot restul a fost extras de suportul uscat, ca de un burete. Ce va mai putea reține și menține pe suport particulele de culoare? Cum va putea rezista pasta colorată decenii și veacuri dacă noi înșine o slăbim din start?).

Fără putință de tăgadă, pictura în ulei nu este în stare să răspundă tuturor nevoilor, gusturilor, stărilor și fluctuațiilor temperamentale ale unui pictor contemporan. O asemenea tehnică ideală, în stare să-i satisfacă pe toți, probabil că nici nu este posibilă — deși de câteva decenii se încearcă acreditarea ideii că pictura acrilo-vinilică *ar putea* deveni veritabilul instrument de exprimare al pictorului de astăzi, date fiind strădaniile continue ale chimiștilor, deci perfectibilitatea ei.

Nimeni nu poate ști care va fi procedeul tehnic de bază pe care îl vor folosi artiștii mileniului ce se apropie, dar în lipsa altuia mai bun dispunem de

pictura în ulei — tehnică veche, verificată de multe secole, în care s-au realizat magnifice opere de artă. În pofida faptului că pare simplă şi la îndemâna oricui, ea nu este în realitate aşa, şi o logică elementară ne îndeamnă să o cunoaştem pentru a o putea stăpâni. Creatorul investeşte în opera sa eforturi nebănuite de cei dinafară, iar opera, alcătuită după cum vom vedea dintr-un ansamblu de materii foarte diferite între ele, continuă să "lucreze" şi singură, după ce a părăsit atelierul. Nici un creator nu poate fi indiferent faţă de această evoluţie ulterioară, pentrucă ar fi indiferent faţă de destinul propriilor lui strădanii — tabloul — ceea ce este un nonsens.

Capitolul 2

SUPORTURILE

"Fanteziile artiştilor" îi pot deruta pe amatori: Gauguin şi-a pictat cândva capacul propriei cutii de ţigări de foi, Modigliani a schiţat portretul prietenului său Brâncuşi pe reversul uneia din pânzele sale binecunoscute, Corot a lucrat un peisaj direct pe zidul unei locuinţe de vacanţă, alţii au pictat când pe o uşă, când pe o foaie de ziar, când pe te miri ce altceva. A crede, după astfel de exemple, incidentale, în domnia bunului plac ar fi o greşeală, fiindcă în realitate pictorii îşi selecţionează suporturile cu grijă, ele fiind implicate atât în expresia cât şi în durabilitatea operei lor. Ce trebuie să credem despre ele rezultă limpede din afirmaţia[1] lui Xavier de Langlais: "Nu vom şti să ne pătrundem îndeajuns de acest adevăr adesea uitat: suportul reprezintă *osatura tabloului*, la fel cum pictura şi verniul final îi reprezintă carnea şi pielea".

Firește, dacă atunci când vorbim despre suporturi ne gândim la toate suprafeţele care pot fi acoperite cu culori, numărul şi varietatea acestora fiind practic nelimitate (de la piatră şi beton la metal, de la tencuială la asfalt, de la lemn la hârtie, ţesături, piele, fildeş, ceramică, mase plastice etc.), am fi tentaţi să socotim că se poate picta pe orice suprafaţă solidă. Numărul lor se va restrânge totuşi destul de mult dacă le vom selecţiona doar pe cele în stare nu numai să *susţină* o peliculă de culoare, ci să o şi *menţină* un timp îndelungat; iar dacă pelicula de culoare va fi una frecată cu ulei, apar criterii care le vor împuţina şi mai mult numărul.

Astăzi, suportul preferat al pictorilor care lucrează cu culori de ulei este pânza. Pentru o bună parte din publicul amator de pictură, ca şi pentru mulţi pictori, pânza a devenit inseparabilă de ideea unui tablou (în limba franceză termenul *toile* denumeşte totodată pânza şi tabloul). Prin ce se justifică această

1. Xavier de Langlais, *La technique de la peinture a l'huile*, p. 92

opinie? De ce n-ar fi cartonul, de pildă, mai bun decât pânza? Sau panoul de lemn, atât de prețuit în vremurile medievale? De ce nu se pictează curent pe sticlă, material pe care arta noastră populară l-a învestit cu atâta noblețe? De ce nu de pictează pe tradiționala tencuială, sau pe atât de răspânditele mase plastice contemporane? După ce criterii poate fi socotit bun un suport?

Definind prin termenul generic de *suporturi*[1] multitudinea de materiale peste care se poate picta — de regulă prin intermediul unui grund sau măcar a unei simple impregnări —, tehnologii le grupează după gradul lor de suplețe în *rigide*, *semirigide* și *suple*. Criteriul este judicios și pentru a-l înțelege vom proceda sistematic.

SUPORTURILE RIGIDE

În această categorie intră lemnul, metalul, tencuiala, piatra etc., adică toate materiile care au ca numitor comun rigiditatea. Rezistența lor în timp este în general mare, iar protecția pe care o asigură stratului de pictură este excelentă, fiindcă, să nu uităm, o pastă frecată cu ulei devine prin uscare casantă, lipsită complet de elasticitate și flexibilitate, astfel că orice mișcare a suportului (de îndoire sau de întindere-destindere) o craclează.

Se consideră că suporturile rigide favorizează în cel mai înalt grad durabilitatea materiei picturale. Marele număr de panouri medievale ce ne-au parvenit, fresca, vitraliul etc., sunt tot atâtea argumente.

PIATRA

Văzută din acest unghi, piatra este un extraordinar suport al picturii, poate suportul ideal și, oricum, cel mai vechi suport cunoscut. Durabilitatea, rigiditatea și rugozitatea pietrei, la care se adaugă emanația de săruri, au asigurat conservarea picturilor rupestre vreme de multe milenii (vechimea picturilor de la Altamira atinge vreo 20.000 de ani).

1. Unii autori preferă să denumească suportul drept *subiectil*

Antichitatea a început, iar epocile următoare au continuat să folosească plăci de *marmoră*, *porfir* şi *ardezie*, sau chiar tăblii confecţionate din *lavă*, încastrate în zid cu ajutorul unor tencuieli.

Folosirea pietrei ca suport al picturii în ulei este menţionată mai întâi de Cennini[1] (secolele XIV-XV). În secolul următor, Vasari consemnează utilizarea pentru această tehnică a mai multor soiuri de lespezi de piatră[2], cele extrase de pe coastele Genovei fiind folosite de "nenumăraţi artişti" din vremea sa; mai erau folosite "marmurele amestecate — serpentinele şi porfirele şi altele asemănătoare", netede şi lucioase, dar cele mai bune i se par autorului renascentist a fi diversele pietre vulcanice, aspre şi absorbante, care după fasonarea rectangulară erau fixate în zid "cu ajutorul unor cepuri, deasupra unui strat de ipsos, astupând rosturile cu *imprimatura*, pentru a căpăta o suprafaţă cu desăvârşire netedă". Pictura odată terminată putea să fie vernisată sau ba. Sebastiano del Pimbo de pildă[3], a lucrat "numeroase picturi pe asemenea pietre", ba mai mult, le aplica "rame lucrate din tot felul de alte pietre, care — lustruite — le ţineau o minunată tovărăşie". Dar, adaugă autorul, "fiind prea grele, nu puteau fi mişcate din loc (...) decât cu multă trudă".

Marmora placată a slujit ca suport aproape până în zilele noastre. Au fost confecţionate lespezi pentru pictura portabilă în ulei chiar la dimensiuni nu tocmai reduse. *Răstignirea* lui Federico Zuccari (1542-1609), de la Muzeul Naţional de Artă măsoară 73 x 51 cm. În pictura rusă din secolele XVIII-XIX marmora este folosită deseori, în pictura chineză din secolul trecut, de asemenea, etc.

Ardezia, alt suport rigid la care au recurs pictorii, i-a prilejuit lui Rubens realizarea a trei importante compoziţii (aflate azi la Chiesa Nuovo din Roma); nepictată, ea este astăzi materialul constitutiv al unor lucrări experimentale.

Piatra, dificil de fasonat şi de transportat, rămâne totuşi un suport puţin potrivit pentru o pictură predestinată parcă tabloului portabil, cum este cea realizată în culori de ulei. De altfel, nici căldura expresiei, caracteristică acesteia, nu se potriveşte cu piatra.

---

1. Cennino Cennini, *Tratatul de pictură*, cap. LXXXIX şi XCIV
2. Giorgio Vasari, *Vieţile...*, vol. I, p. 137-138
3. *Ibidem*, vol. II, p. 198

TENCUIALA

Tencuiala aplicată pe ziduri de piatră sau de cărămidă este unul din cele mai vechi şi mai utilizate suporturi, pentru tehnici cum sunt fresca, tempera şi encaustica, pentru pictura în ulei sau una combinată cu ulei (ne gândim la fresca asociată cu ulei, descrisă pe baza unui manuscris antic de către freschistul Martin Knoller[1], şi la consemnările lui I.D. Ştefănescu privind prezenţa uleiului de in în compoziţia unor fresce medievale româneşti de la Sântămăria-Orlea şi Strei, în Transilvania, şi de la Pătrăuţi, în Moldova[2]).

Soliditatea tencuielilor este o premiză asupra căreia pare inutil să insistăm. Vom pomeni doar, cu titlu informativ, procedeul de origine greacă menţionat de Vitruviu (sec. I î.Hr.), în care tencuiala lustruită pentru frescă era alcătuită din trei prime straturi de mortar din nisip şi var, peste care se aplicau, spăcluind, alte trei mortare, din marmoră pisată şi var. Meşterii greci, adaugă Vitruviu[3], "recurg la o echipă de oameni care bat mortarul cu maiuri de lemn şi numai după această batere în cadenţă îl folosesc". Soliditatea unei astfel de tencuieli este atât de mare "încât unii dezlipesc cruste de pe pereţii vechi şi le întrebuinţează ca dale de pardoseală".

S-a făcut destul de multă pictură în ulei pe tencuială încă de la "începuturile" acestei tehnici. În Italia, şi nu numai[4], deşi asocierea uleiului cu arta murală pare destul de bizară astăzi. Cennino Cennini se simţea chiar dator să descrie cum anume trebuie pregătit peretele. Cercetările actuale — ne gândim la soţii Mora şi la P. Philippot — confirmă că în pictura murală a secolului al XV-lea, în combinaţie sau nu cu tempera, "prezenţa liantului pe bază de ulei a putut fi identificată mai ales în Germania (catedrala din Erfurt), în Belgia (catedrala din Anvers, biserica Saint Léonard din Léau) şi în Anglia (abaţia de la Westminster, Eaton, Canterbury)"[5]. Iar Vasari, cu un secol mai

1. A.G. Verona, *Pictura*, p. 19
2. I.D. Ştefănescu, *Iconografia artei bizantine şi a picturii feudale româneşti*, 1973.
3. Vitruviu, *Despre arhitectură*, p. 313
4. Carel van Mander, în *Cartea pictorilor*, p. 76, îl citează în acest sens pe Hugo van der Goes.
5. Paolo şi Laura Mora, Paul Philippot, *Conservarea picturilor murale*, p. 139

târziu, pomeneşte[1] o seamă de artişti importanţi care au pictat în ulei pe perete: Sebastiano del Pimbo, Bronzino, Leonardo, Domenico Veneziano, Andrea del Castagno etc., indicând în preambulul tehnic al cărţii sale şi modul de pregătire a peretelui. Caravaggio, la sfârşitul aceluiaşi secol a folosit peretele ca suport, pictând în ulei fie direct pe *intonaco*-ul bine uscat, fie pe pânză maruflată pe zid. E drept că artei baroce practicate în secolele XVII-XVIII i se potriveau mai degrabă tehnicile *buon fresco* (fresca pe mortar proaspăt) sau *fresco secco*, şi totuşi o serie de artişti vor continua să lucreze peretele în ulei — direct, sau pe pânze lipite: în Franţa[2], în Nordul Europei[3] —, ca şi în Estul european (Rusia etc.). În secolul al XIX-lea, deşi se manifestă nostalgia faţă de fresca ce începea să fie uitată, se va picta destul de mult în acelaşi chip. Dintre artiştii români care au pictat pe zid cu culori de ulei, în această perioadă, se detaşează marcat Nicolae Grigorescu şi Gheorghe Tattarescu.

Artiştii secolului nostru sunt mai reticenţi faţă de asocierea uleiului cu zidul şi multora li se pare improprie această asociere. Cerinţa firească a peretelui este să "respire". Sufocarea lui printr-un strat uleios duce la blocajul schimburilor normale cu mediul ambiant, la acumulări chimice nedorite şi la condens; iar acestea sunt premize certe ale unei conservări mediocre pe termen lung, pentru a nu mai aminti aglomerările de praf, îmbâcsirea cu fum ori cu gaze poluante, întunecările cauzate de întuneric şi, nu în ultimul rând, luciul natural al culorilor de ulei, dificil de evitat şi atât de nepotrivit cu marile suprafeţe murale.

METALUL

Aurul, metal nobil, deosebit de maleabil şi ductil, moale, dar de o mare durabilitate, este înzestrat cu o inerţie aproape absolută faţă de acţiunea agenţilor chimici din mediul ambiant. Tras în foiţe fine, bine fixate peste suporturi subiacente şi iradiind discret de sub straturi subţiri de culoare, sau aplicat local, pentru valoarea lui decorativă, este cel mai întrebuinţat dintre metale. S-a folosit încă din Antichitate. Pictorii medievali l-au utilizat adesea

1. Giorgio Vasari, *Vieţile*..., vol. I, p. 132, 489; vol. II, p. 161, 195, 237
2. Mora, Philippot, *op. cit.*, p. 157
3. Giovanni Pietro Belĭori, *Vieţile pictorilor, sculptorilor şi arhitecţilor moderni*, vol. II, p. 130

pentru fonduri, aureole, veşminte, decoruri şi ancadramente. Dintre maeştrii italieni care l-au folosit cu strălucire ne stăruie în minte Fra Angelico, Benozzo Gozzoli, Gentile da Fabriano, dar s-a pictat pe foiţă aplicată peste ghips atât în Italia, Franţa sau Spania, cât şi, mai rar, în Anglia şi în Ţările de Jos.

Asemenea celorlalţi, l-au întrebuinţat curent şi artiştii de tradiţie bizantină, pentru decoruri, aureole şi fundaluri, iar unele panouri din secolele XVII-XVIII sunt pictate în întregime peste fonduri aurite (din păcate conservarea unor asemenea opere nu este fără reproş).

Aria de folosire a aurului nu se limita odinioară numai la lucrări de pictură sau orfevrărie — mai cu seamă în Evul Mediu, a cărui preferinţă expresă pentru strălucirea acestui metal ne-ar îndreptăţi poate să-l denumim, la propriu, "evul de aur"—, ci cuprindea o largă serie de lucrări meşteşugăreşti: stucaturi, turle, obiecte de cult sau laice din cele mai diverse etc. Ne explicăm astfel motivul pentru care Cennini dedică întregi capitole aurului şi modalităţilor lui de aplicare.

Foiţa de aur este folosită astăzi mai mult pentru încadrări, restaurări etc. şi foarte puţin pentru pictură; dar dacă foiţele celor vechi erau laminate mai grosier — ademenind prin aceasta mâini lacome, care au distrus cândva vechi panouri valoroase — în schimb sunt superioare celor actuale prin strălucire şi rezistenţă.

Foiţa de argint a fost utilizată în pictură într-o manieră asemănătoare, însă într-o proporţie considerabil mai redusă. Este destul de prezentă în operele portabile post-bizantine din secolele XVII-XVIII; poate fi întâlnită şi în câteva picturi murale[1] aflate în corul catedralei din Köln, unde fondul argintiu transpare abia simţit prin culorile suprapuse etc. Argintul este un metal la fel de maleabil, ductil şi durabil ca aurul, dar în contact cu umiditatea şi cu gazele din atmosferă formează la suprafaţă patine specifice, nuanţate fin, care îi diminuează strălucirea. Probabil că este una din cauzele utilizării lui restrânse.

Alte câteva metale au reţinut interesul pictorilor. Groase de câţiva milimetri, preparaţia lor este în general simplă: peste suprafaţa înăsprită sau nu, e aşternută fie o zeamă de usturoi, fie 1-2 straturi de ceruză sau miniu de plumb, frecate cu ulei.

Dintre ele trebuie menţionat în primul rând *cuprul* (arama), destul de rezistent în condiţiile unei ambianţe normale, unde totuşi se oxidează,

1. Paolo şi Laura Mora, Paul Philippot, *op. cit.* p. 138

colorându-se în diverse tonuri de verde sau brun. Ca suport este mult mai puțin generos decât aurul, pe care a încercat, fără succes, să-l înlocuiască. Tras în plăci relativ mici, îl întâlnim ca suport al multor picturi ce datează din secolele XVI-XVIII (cu o frecvență sporită se pare în secolele XVI-XVII). La Muzeul Național de Artă se păstrează câteva lucrări pe aramă din aceste secole, prețioase, care pivotează între 15-35 cm; în schimb, *Apollo și Daphnae* (Școala flamandă, începutul secolului al XVII-lea) are o latură ce depășește un metru, ceea ce dovedește că, mai rar, s-a lucrat și pe plăci mai mari. S-a pictat pe cupru mai ales în Italia, Germania și Țările de Jos, Carel van Mander părând a socoti pictura pe aramă[1] o artă națională olandeză a secolului al XVI-lea. Există câțiva pictori cunoscuți, printre care Van Dyck și Domenichino, care s-au folosit de aramă și de alte plăci metalice fixate ori nu în perete, și totuși acest metal n-a izbutit niciodată să devină un suport curent al pictorilor. Adeziunea și repartizarea omogenă a culorilor pe suprafața aramei, mijlocite odinioară prin frecarea acesteia cu zeamă de usturoi sau numai cu un căței de usturoi tăiat în două, creează între suport și culori un strat intermediar câtuși de puțin optim, întrucât absoarbe umiditate din aer și mucegăiește.

Fierul, foarte răspândit în natură prin compușii săi, ca suport este prea supus descompunerii prin oxidare (ruginirea se previne, tradițional, prin grunduirea cu miniu de plumb). Tabla de fier este folosită de pictori cel puțin din secolele XIV-XV. Aflăm o referință la acest metal în Tratatul lui Cennini (cap. LXXII) atunci când, recomandând tempera "numai cu gălbenuș" bătrânul pictor medieval își asigură cititorul că ar fi "bună la toate: pe zid, pe lemn, pe fier"; când vorbește despre pictura în ulei pe metal nu precizează natura acestuia. Sporadic, fierul trebuie să fi fost folosit ca suport și mai târziu. La Muzeul nostru național se află o asemenea lucrare aparținând Școlii austriece din secolul al XVIII-lea. (*Portretul Mariei Tereza*), iar *Pensulele pictorului* (în cană verde) de Nicolae Grigorescu sunt pictate pe metal, probabil fier. Prezența acestui metal ieftin este evidentă la multe icoane populare transilvănene pictate la începutul acestui secol.

Staniul (cositorul) este semnalat ca suport în documente foarte vechi: în secolele XI-XII, Teofil vorbește despre transluciditatea culorilor de ulei aplicate în glasiuri peste suporturi de staniu, iar alte documente, franceze, îl

1. Carel Van Mander, *op, cit.*, p. 422

menționează de asemenea[1] în secolele XIII-XIV. Nu este exclusă folosirea lui sporadică și în alte perioade.

Dintre metalele folosite rar pot fi amintite *zincul* și *aluminiul*; resursele expresive ale unor *suprafețe metalice lucioase, oțeluri smălțuite* etc. sunt fructificate în unele experimente contemporane.

Nu putem părăsi acest subiect fără a pomeni *plumbul.* Deși nu s-a pictat niciodată direct peste plumb, acest metal moale, dar destul de durabil, a fost utilizat ca suport intermediar, învestit cu rolul de izolator al picturii față de umiditatea internă a unor ziduri igrasioase.

FILDEȘUL, OSUL, SIDEFUL

Folosite rar în pictură, aceste materii nu pot fi totuși trecute cu vederea atunci când vorbim despre suporturile rigide, cu precizarea că aparțin aproape în exclusivitate tehnicilor pe bază de apă.

Fildeșul, suport scump și deficitar, rezultat prin prelucrarea colților de elefant, morsă, hipopotam (uneori și mamuți fosili), a fost de multe ori înlocuit de *os.* Acestea, împreună cu *sideful* obținut din cochiliile unor moluște mari, sunt suporturile multor prețioase miniaturi mai vechi sau mai noi.

STICLA

Materie folosită cu 1-2 milenii înaintea erei noastre pentru creearea unor obiecte de uz mai mult sau mai puțin curent, de o mare — deși nu absolută — durabilitate, rigidă și totodată extrem de fragilă, sticla este prezentă printre suporturile picturii. Vitraliile medievale, cu miraculoasele lor încorporări de lumini colorate, sunt probe de netăgăduit ale generozității acestui material. Deși rezistă bine atunci când este tăiată în fragmente mici, asamblate între lamele fine de plumb și în armături solide, sticla nu se poate situa printre suporturile curente ale picturii în ulei, accidentele fiindu-i fatale, iar restaurarea dificilă.

---

1. Paolo și Laura Mora, Paul Philippot, *op, cit.*, p. 134

Cu toate acestea, istoria picturii pe sticlă (aurită) pare a începe în secolul V al erei noastre, epocă din care ne-au parvenit medalioane ce nu depăşesc 20 cm, pictate cu un soi de guaşă, figurând motive decorative şi chiar portrete foarte bine individualizate[1]

În Evul Mediu, Cennini îi menţionează întrebuinţarea (cap. XCIV) ca suport al picturii în ulei. În secolele XVII-XVIII s-a pictat în culori de ulei pe suprafaţa unor oglinzi destul de ample (Palazzo Pitti din Florenţa, Versailles etc.), practică ce n-a fost complet abandonată în secolele ce au urmat. Începând cu aceleaşi secole se va face multă pictură populară pe sticlă în câteva ţări din centrul şi răsăritul Europei — în tempera cu ou, dar mai târziu şi în ulei. Pictura populară pe sticlă — în cadrul căreia cea românească ocupă un loc privilegiat — rămâne unul din marile "momente" ale acestui suport gingaş.

În secolul XX se mai pictează încă sticla, la noi şi în alte părţi. Câteva din personalităţile artistice binecunoscute au lucrat pe sticlă: Miró, Klee, Marcoussis, Jean Dubuffet pentru colajele sale etc.

LEMNUL

Materie "caldă" şi nobilă, lemnul este cel mai vechi suport utilizat în pictura portabilă (de şevalet). Suport excelent, are totuşi câteva carenţe ce nu pot fi trecute cu vederea: se umflă la umezeală şi se contractă la uscăciune (antrenând pictura şi craclând-o), este atacat şi de viermii xilofagi şi de mucegaiuri, iar confecţionarea unui panou cu adevărat bun este dificilă şi costisitoare. Prin rigiditate şi durabilitate, calităţi decisive, îşi depăşeşte însă defectele care, aşa cum vom vedea, pot fi contracarate prin prelucrări adecvate şi nu există epocă istorică în care pictorii să-l fi ocolit. Acestea sunt motivele pentru care vom zăbovi mai îndelung asupra problemelor lemnului.

Istoria panoului de lemn începe, din câte se ştie, cu sarcofagele egiptene vechi de câteva mii de ani, continuă cu pictura grecească portabilă din perioada clasică, apoi cu panourile pictate în encaustică din perioada elenistică. În Evul Mediu a avut o şi mai largă utilizare: icoanele bizantine pe lemn, care apar în bazinul mediteranean cam prin secolul al IV-lea (iar tradiţia va transforma

1. Galienne şi Pierre Francastel, *Portretul*, p. 38

lemnul într-un suport rămas predilect până în zilele noastre), altarele de mai mici sau de mai mari dimensiuni, la care se adaugă o multitudine de obiecte artizanale pictate.

Momentul de vârf, în care panoul are cea mai largă folosință, este atins[1] în sudul Europei între secolele XIV-XV şi în nordul european între secolele XV-XVI. Deşi va avea un concurent redutabil — pânza, în Renaşterea italiană rămâne suportul de bază cam până pe la anul 1500, epoca lui Leonardo şi Rafael, şi va fi încă foarte utilizat în întregul secol al XVI-lea (la Muzeul Național de Artă din Bucureşti se păstrează opere din această perioadă semnate de Bronzino, Luca Cambiaso, Battista Dossi, Lorenzo Lotto etc.)[2] În țările nordice se foloseşte destul de constant în timpul lui Rubens, dar şi după moartea acestuia (o mărturie în plus sunt operele semnate de Pieter Breughel cel Tânăr, Jan Breughel de Catifea, Van Dyck, David Teniers cel Tânăr, Van Goyen, Cuyp, Wouwerman etc., de la acelaşi muzeu). Rembrandt va abandona lemnul în favoarea pânzei abia către jumătatea secolului său.

Dacă panoul de lemn este în secolul al XVIII-lea un suport pe care Apusul aproape că l-a uitat, în secolele următoare îşi va redobândi parțial prestigiul.

În veacul trecut asistăm la o revenire a gustului pentru lemn, în Nordul ca şi în Sudul european, în Est ca şi în Vest. În pictura românească Theodor Aman a lucrat destul de mult pe lemn, iar Nicolae Grigorescu de asemenea (*Autoportretu*l de maturitate, cu ochelari, al acestuia din urmă, ca şi multe altele sunt pictate pe panou).

În secolul nostru lemnul continuă să fie folosit, deşi în proporție mult mai redusă față de numărul enorm de tablouri pictate pe pânză. Nu vor ocoli acest suport personalități de referință ale picturii contemporane: Picasso, Braque, Utrillo, Dufy, Miró, Arp, Picabia, Giacometti, Ensor, Siqueiros, Albers, Tàpies (lista poate continua), aceeaşi situație putând fi regăsită în multe Şcoli naționale.

---

1. Gilberte Emile-Mâle, *Restauration des peintures de chevalet*, p. 13
2. Nu trebuie să ne deruteze faptul că multe din tablourile pictate în această epocă au astăzi ca suport pânza. Explicația este dată de o reputată specialistă, Madeleine Hours, în *A la découverte de la peinture*, p. 16: "majoritatea picturilor anterioare secolului al XVII-lea au fost pictate pe panouri de lemn; un număr important au fost transpuse pe pânză în cursul ultimelor secole".

La noi s-a lucrat mai puțin pe panou în acest ultim secol și totuși există opere pictate pe lemn. *Portretul lui George Călinescu*, de Alexandru Ciucurencu este una din cele mai cunoscute.

Speciile de lemn folosite de cei vechi variază în principiu după zonele geografice cărora le aparțin pictorii, normă care, asociată și cu alte indicii, contribuie uneori la stabilirea paternității unor opere contraversate. Firește că în multe zone se întrepătrunde grupa foioaselor cu cea a răşinoaselor etc., și totuși, în mare, se pot trage anumite concluzii. La Fayoum de pildă, în Egipt, s-a pictat pe lemn de smochin și cedru sau tei.

Cât privește Europa, privind retrospectiv, poate fi observată o coordonată relativ stabilă: în zonele nordice sunt folosite cu predilecție esențele de lemn tare (diverse specii de stejar, nucul etc.), iar în cele sudice sunt preferate esențele moi (printre care teiul, plopul, salcia, unele răşinoase cum ar fi pinul, bradul, cedrul etc.).

Înscriindu-se pe linia acestei constatări, Cennini enumeră în capitolul CXIII patru specii de lemn moale folosite în vremea lui în Italia: plopul alb, jugastrul, teiul, salcia. Alături de acestea, în țările mediteraneene mai sunt folosite palmierul, chiparosul, platanul. Însă coordonata amintită mai înainte suferă destule excepții. Bunăoară Cranach (nordic) a pictat *Venus și Amor* de la Muzeul nostru Național pe lemn de brad, iar meridionalul Leonardo a pictat *Doamna cu hermină* și *Frumoasa feronieră* pe nuc, *Gioconda* pe plop italian, în vreme ce recomandă în scrierile sale chiparosul, părul, scorușul și nucul.

În țara noastră, în vechea Rusie și în întregul perimetru balcanic s-a folosit în primul rând teiul, dar și plopul, mesteacănul, aninul, ulmul ori bradul (mai rar, stejarul, fagul și salcâmul); și la noi, ca și în alte părți, s-a apelat câteodată la esențele unor pomi fructiferi, cum ar fi cireșul, părul și amintitul nuc.

Structura lemnului. În limbajul de atelier se spune că lemnul "lucrează", ceea ce este un mod de a recunoaște că avem de-a face cu un material dificil, care se dilată și se contractă, care poate deci cracla pastele sau, mai rău, poate provoca desprinderi de grund și culoare; pentru a nu mai vorbi despre dușmanii lui care îl atacă, fie că este viu, fie că este tăiat și prelucrat (ciuperci micro și macroscopice, unele insecte și viermi, dintre care *anobium pertinax*, cariul de casă, este cel mai cunoscut).

Natura, caracteristicile, tratamentul şi prelucrările lemnului sunt cunoscute astăzi graţie muncii asidue a cercetătorilor şi în deseobi a restauratorilor obligaţi să acţioneze lucid pentru conservarea şi restaurarea unui extrem de mare număr de opere pictate pe acest suport[1].

Lemnul este un organism care se modifică neîncetat. Substanţa sa lemnoasă este compusă din fibre lungi, care sunt ţesuturi de susţinere, din fibre prin care curge seva şi dintr-un ţesut medular, moale, de rezervă. Pereţii celulelor şi ai canalelor sunt constituiţi într-un procent însemnat din celuloză, asociată cu lignina şi cu alte polizaharide.

Lemnul brut conţine aproximativ 40% apă. Când este viu îşi modifică susbstanţa după anotimpuri: primăvara conţine mai multă sevă şi e mai moale, vara are seva mai împuţinată şi fibrele mai contractate; în fiecare an, lemnul îşi adaugă câte un "cerc", îngroşându-se în diametru, aceste cercuri — privite în secţiune - apărând mai late sau mai înguste, în funcţie de secetă etc. Duritatea lemnului variază şi ea în plan radial: în centru are o zonă medulară moale, care trebuie evitată, apoi alta mai dură. După un număr variabil de ani — între 3 şi 5 la salcâm, 20 la stejar, 35 la fag, între 50 şi 70 la frasin etc. — , în special esenţele dure dezvoltă în continuarea măduvei o zonă foarte dură, numită *duramen*, iar spre suprafaţă o zonă mai tânără, mai moale, nematurizată încă şi activă fiziologic, numită *alburn* (fig. 1).

Un arbore viu cuprinde apă sub două forme: de impregnare, în pereţii celulelor, şi liberă, în interiorul celulelor. Ultima se pierde curând după tăierea arborelui, însă apa de impregnare se pierde lent şi este însoţită de modificări ale dimensiunilor lemnului. Un arbore, chiar dacă este transformat în panou, mai poate cuprinde apă ani de zile după tăiere, în proporţie de până la 10%, sau mai mult, de unde rezultă efectul foarte supărător amintit mai sus: "lucrează". Este vorba despre un fenomen de destindere (umflare) şi de contractare, cauzat de absorţia apei din mediul ambiant (aer şi sol) şi de eliminarea ei. Fenomenul se datorează higroscopicităţii şi capilarităţii, două procese specifice fibrelor lemnoase, constituite din celuloză. Cu cât lemnul este mai vechi şi mai uscat, cu atât lucrează mai puţin, dar o face întotdeauna, chiar dacă foarte slab. Prin îmbătrânire lemnul ajunge la o anumită stabilizare, la o stare de inerţie relativă. Pentru a grăbi atingerea acestui stadiu, în ţările nordice se recurgea la aşa numitul "flotaj", un tratament în care buştenii erau

1. Printre aceştia un loc important ni se pare a ocupa Gilberte Emile - Mâle *(op. cit.)*, la a cărei experienţă vom face apel.

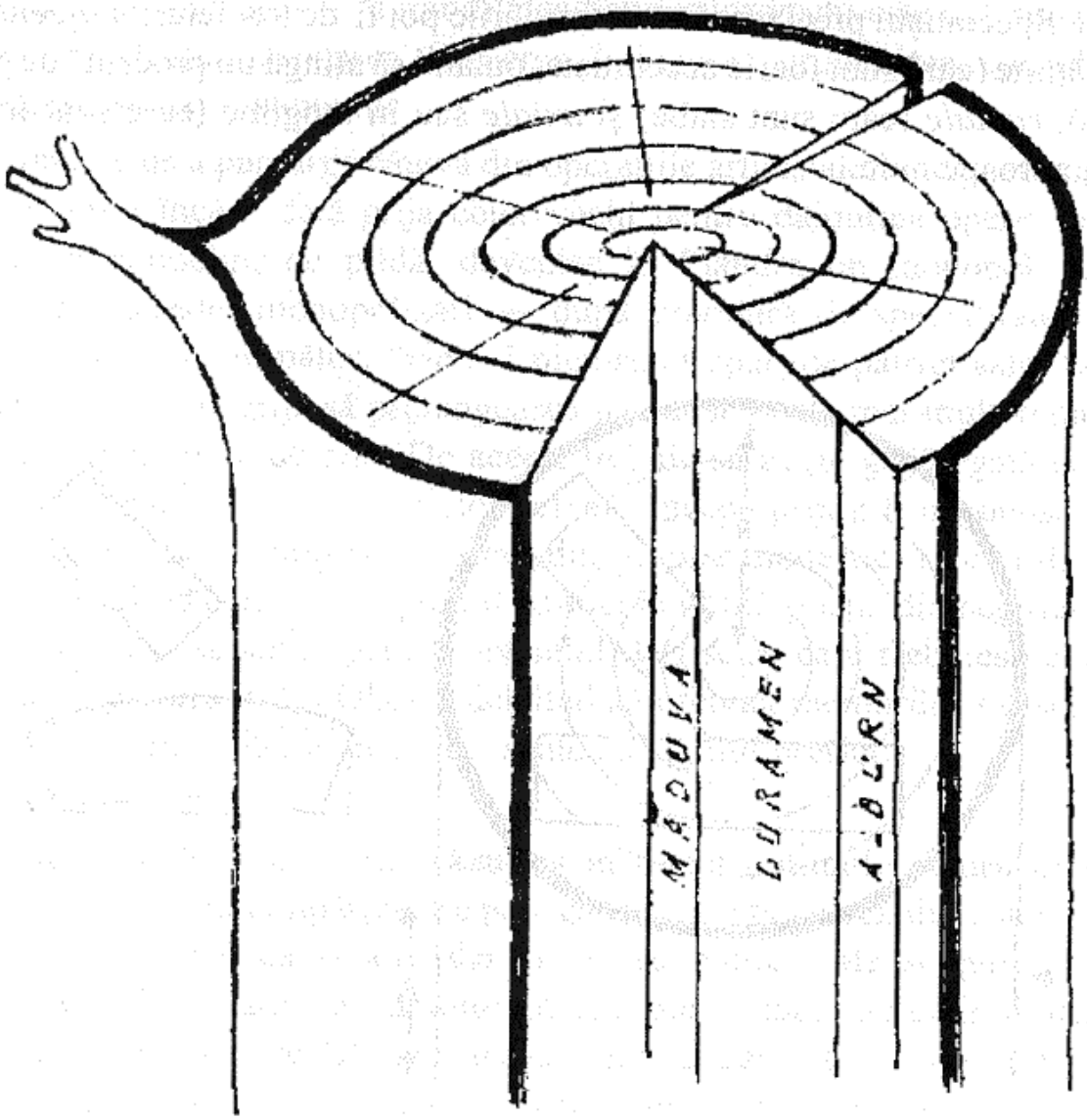


Fig. 1. Schemă care pune în evidență: distribuirea cercurilor anuale de creştere, zona din care iau naştere ramurile, dispunerea eventualelor crăpături şi părțile constitutive ale esențelor lemnoase.

ținuți câte 2-3 ani în apă, sub pietre, pentru ca apa să elimine substanțele indezirabile — sevă solubilă, răşini etc. — şi fibrele să rămână curate.

Deformările lemnului trebuiesc cunoscute întrucât duc la modificări destul de mari ale panoului şi, implicit, la amintitele distrugeri ale stratului pictural. Specialiştii precizează că deformările pot fi de trei feluri: *tangențiale* sau în lățime (care sunt foarte accentuate, putând să atingă un procent[1] de până la 10%), *radiale* (care sunt slabe) şi *axiale* sau în lungime (care sunt foarte reduse, aproape nule.

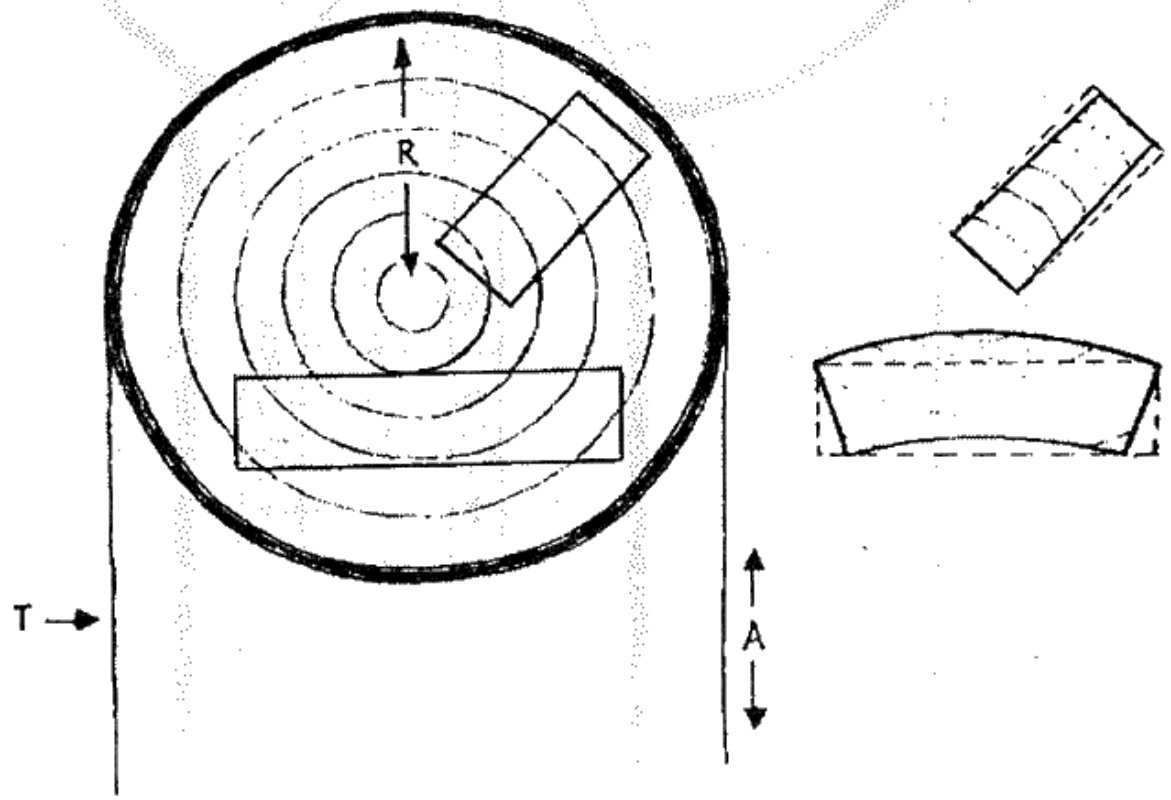


Fig. 2. Deformările lemnului pot fi **tangențiale** *(mari),* **radiale** *(foarte slabe) sau* **axiale** *(aproape nule). Diversele metode de fasonare îi provoacă modificări previzibile.*

1. Marc Havel, *Tehnica tabloului,* p. 23

Previzibile, aceste schimbări de volum şi planitate pot fi diminuate. Altădată, pregătirea panourilor presupunea o întreagă serie de operaţii meşteşugăreşti minuţioase care, în afară de osteneală şi timp consumat, mai erau şi costisitoare. Unele sunt inaccesibile creatorului contemporan şi totuşi — acesta este adevărul — durabilitatea panourilor vechi este determinată de factori ca: selecţia, fasonarea, fierberea, îmbinarea, grunduirea, consolidarea şi protecţia spatelui panoului.

Înainte de a parcurge câteva din operaţiile artizanale, este poate cazul să ne reamintim încă o dată grija celor vechi pentru dăinuirea operei de artă. Pregătirea panoului, de pildă, devenise în Flandra un monopol de stat. Legiferarea acestei monopolizări — după literatura de specialitate — era explicată în felul următor: "Geniul pictorului aparţine patriei sale. Datoria patriei este să aibă grijă să prelungească pe cât se poate mai mult viaţa celor mai de seamă opere de artă. De aceea, trebuie să avem grijă egală de toate tablourile, pentru că fiecare pictor celebru începe prin a fi necunoscut, sau poate rămâne câtva timp necunoscut din pricina modestiei sale şi de aceea pictorul, neştiind cum îi va fi preţuit tabloul în viitor, poate, din neglijenţă sau economie, să-şi supună opera la tot felul de riscuri care trebuiesc evitate". Asociaţiile pictorilor din Olanda de altădată ofereau membrilor săi suporturi de lemn bine pregătite, marcate pe spate cu sigiliul breslei.

Alegerea lemnului. Am văzut că în trecut opţiunile pentru diversele esenţe lemnoase sunt împărţite. Se pare că cele mai bune rezultate în timp le-a dat stejarul, folosit ca suport, dar şi pentru multe alte scopuri, datorită durabilităţii şi durităţii lui, faptului că este puţin atacat de carii şi, desigur, prelucrărilor judicioase (flotare, uscare îndelungată etc.). În pădure, unde trăieşte până la o mie de ani, ori transformat în panou, el nu-şi desminte...longevitatea. Printre speciile care nu sunt atacate de carii, stejarului i se alătură în primul rând mahonul (extrem de dur, poros şi care prin uscare nu-şi schimbă volumul), castanul, apoi chiparosul şi cedrul. Despre acestea două din urmă Vitruviu spune [1] că durează "în veci", iar din cedru se extrage un ulei pentru impregnări utile tocmai împotriva viermilor lemnului.

Esenţele moi, mai puţin supuse deformărilor, dar mai atacate de viermii xilofagi, constituie o altă sursă importantă de suporturi bune. Printre ele pare

1. Vitruviu, *op. cit.*, p. 85

a se impune teiul şi plopul alb, cu pori fini. Esenţele răşinoase, neocolite de pictori, impun totuşi o anumită rezervă, din pricina scurgerilor de răşină, care se produc de multe ori târziu după fasonarea arborelui.

Ceea ce putem reţine este că vechi pictori, optând pentru o esenţă sau alta, şi-au adaptat de fiecare dată tehnica potrivit speciilor alese, începând cu tratamentul lemnului şi terminând cu preparaţia, compoziţia straturilor de culoare etc.

Pentru început, se proceda la alegerea esenţei celei mai potrivite cu scopul şi natura lucrării ce urma să fie executată. Lemnul se tăia la vreme de iarnă şi era lăsat să se usuce încet în scoarţa proprie cât mai multă vreme şi abia apoi era fasonat. Vitruviu ne demonstrează în acelaşi capitol că nici anticii nu ignorau această tăiere în anotimpul rece, ba mai mult, recomandă un sistem ingenios de accelerare a uscării: arborii groşi să fie crestaţi până la mijlocul măduvei şi lăsaţi în picioare pentru a li se scurge "sucul", iar arbuştii să fie străpunşi complect, pentru acelaşi motiv; trataţi astfel, nu numai că nu putrezeau, dar le şi sporea durabilitatea.

Grija pentru selecţia lemnului s-a perpetuat până astăzi, când alegerea celor mai potrivite exemplare pentru lucrări meşteşugăreşti de artă ţine seama de factori din cei mai neaşteptaţi; sunt preferaţi arborii crescuţi pe un sol pietros şi nefertil, ca având un lemn mai bun, alegându-se aceia care nu s- au dezvoltat din buturugi sau din acelaşi trunchi (nu sunt gemeni); lovit, arborele trebuie să sune plin, nedogit, să aibă mirosul plăcut, sănătos, iar culoarea naturală (o culoare gri-vineţie denotă un început de putrezire); este preferat un copac cât mai vertical, nerăsucit de vânturi, fără crăpături de ger etc., fără mucegai, ciuperci sau carii, cu nodurile cât mai puţin umflate etc.

Regula variabilă rămâne folosirea unui lemn, bine uscat, sănătos, fără noduri, cu fibrele regulate şi dense, care nu generează crăpături şi permite o bună prelucrare.

Fasonarea lemnului se repercutează în bine sau în rău asupra planităţii viitorului panou. Cei vechi o făceau pe vreme caldă şi uscată, vara. Dintre mai multele sisteme industriale, optim este acela în care cercurile anuale ale arborelui au centrul dispus nu spre una din feţe scândurii — viitoare feţe ale tabloului — ci, pe cât se poate, spre unul din canturile (marginile) acesteia. Explicaţia de principiu rezultă din fig.2. În fig.3-6 sunt prezentate avantajele şi neajunsurile câtorva sisteme de fasonare [1].

1. După Gilberte Emile Mâle, *op. cit.*, p. 110-116

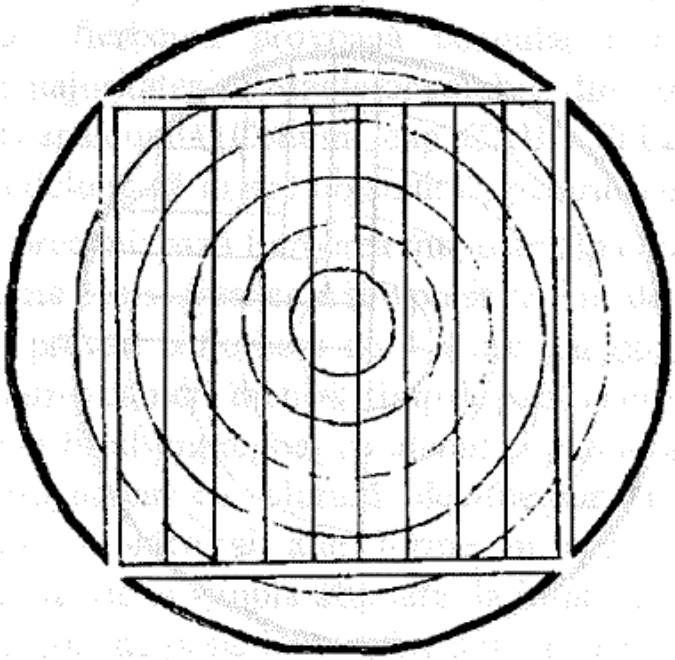


Fig. 3. Sistem de fasonare simplu, rapid şi economic. Curbura cercurilor anuale diferă mult în cadrul aceleiaşi scânduri: sunt previzibile deformări **mari**.

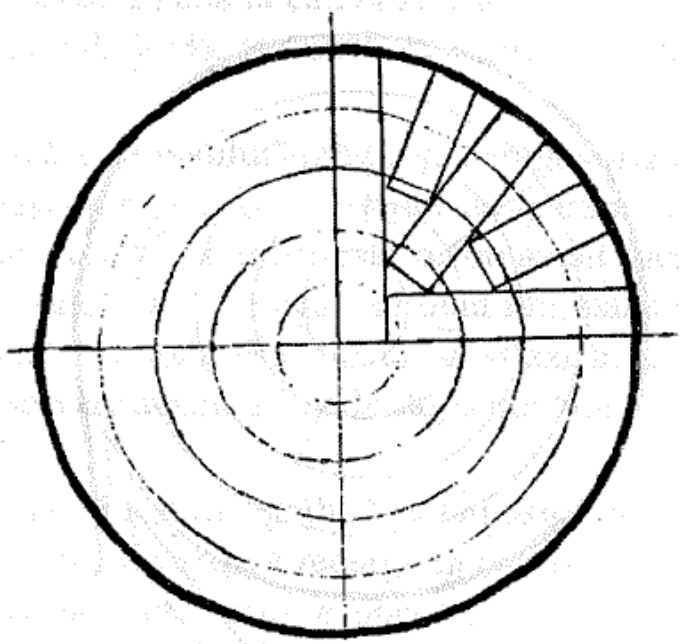


Fig. 4. Fasonare mai puțin economică, în care cercurile de creştere fiind perpendiculare pe fețele scândurilor, deformările scad la **minimum**.

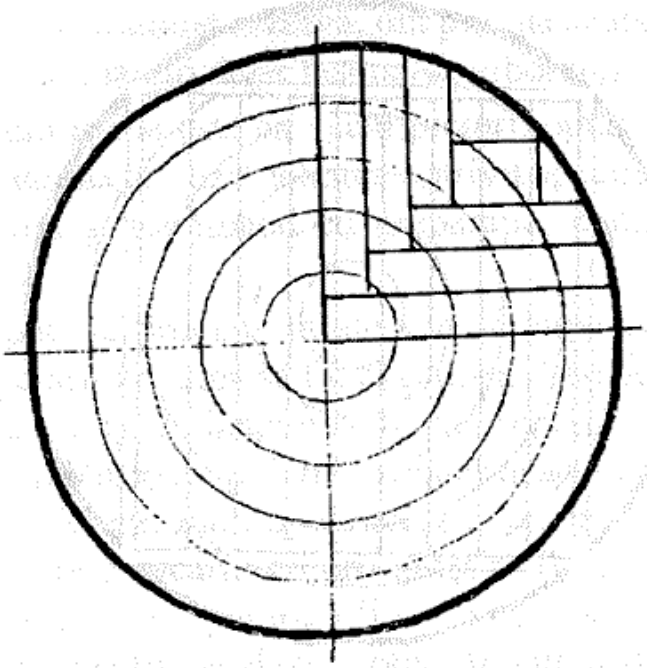


Fig. 5. Variantă practică a sistemului precedent, care permite utilizarea complectă a buşteanului. Dispunerea cercurilor nu variază prea mult, astfel că se produc deformări **reduse**.

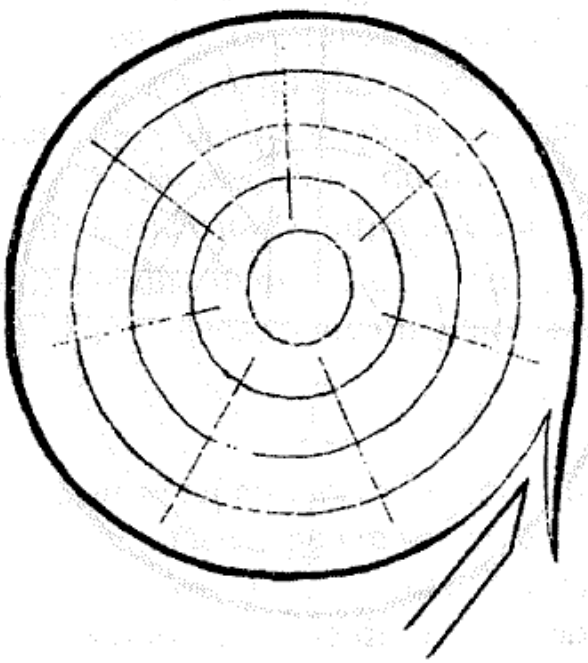


Fig. 6. Fasonaj care permite folosirea integrală a buşteanului, rezultând folii fine, utilizabile pentru confecţionarea placajelor.

Fierberea. Mijloc preventiv împotriva crăpăturilor, încovoierilor şi putrezirii lemnului, fierberea provoacă coagularea albuminei vegetale, eliminând totodată majoritatea substanţelor solubile din lemn. Metodele foarte vechi recurg doar la apa curată (Cennini, cap. CXIII). Şi Leonardo recomandă fierberea "vreme îndelungată în apă obişnuită", pentru acelaşi motive.

Alte metode preconizează fierberea într-o apă în care s-a introdus puţin clei (18-20: 1), urmată de uscarea lentă sub presă, vreme de săptămâni sau luni. Uneori Răsăritenii prevăd o fierbere de 4-8 ore, iar după evaporarea apei, uscarea temeinică într-o cameră închisă, timp de până la un an; alteori fierberea este repetată, lemnul fiind impregnat cu alcool şi pus la uscat. După uscare, urma uneori impregnarea cu clorură de mercur, împotriva cariilor[1]. (Conservarea poate îmbrăca şi alte forme în cazul lemnului destinat prelucrărilor obişnuite, de la simpla afumare, la impregnări cu răşini, uleiuri vegetale sau ceară, aplicate peste lemnul încălzit la soare).

Uscarea temeinică a devenit în practica multimilenară o regulă cu neputinţă de eludat: cu cât lemnul este mai îndelung uscat cu atât devine mai inert (după unele izvoare bibliografice vechi, întărite prin circulaţia orală, lemnul era uscat în scoarţă până la câţiva zeci de ani). Un lemn foarte (prea) uscat are umiditatea sub 4-5%, iar unul care mai conţine peste 15% apă e socotit încă "verde".

Vechea practică a "flotajului" între 2 şi 3 ani favoriza uscarea ulterioară şi constituia în acelaşi timp un excelent mijloc de apărare a lemnului împotriva atacurilor biologice. Acest tratament este recomandat încă de Leonardo[2] în următorii termeni: "ţine-l mult în adâncul unui râu, până când se astâmpără vigoarea lui firească". Metoda este în uz şi astăzi în unele ţări nordice şi "extraordinara conservare a panourilor de stejar din Nord este datorată în parte acestui tratament"[3].

Chiar într-un secol atât de "grăbit" ca la nostru, pentru lemnul destinat lucrărilor meşteşugăreşti de artă se recurge la uscarea naturală, timp de 3-4 ani stivele fiind aşezate în locuri acoperite, ferite de soare, dar expuse curenţilor de aer (uscarea forţată fiind total neindicată).

---

1. Egon Sendler S.J., *L'icône, image de l'invisible*, p. 175
2. Leonardo da Vinci, *Tratat despre pictură*, par. 847
3. G.E. Mâle, *op. cit.*, p. 14

Îmbinarea scândurilor panoului poate fi făcută în mai multe feluri. Se pot îmbina prin simpla alăturare a canturilor, sau prin suprapunerea parțială, după ce grosimea scândurilor la locurile de întâlnire a fost înjumătățită pe o porțiune de 1-2 cm. La așa numita îmbinare prin langhetă (sau prin cep și scobitură) marginea unei scânduri este tăiată în forma literei U, iar a celeilalte este subțiată până intră în cavitatea primeia. Există și o îmbinare prin cep fals, ascuns (langhetă falsă), în care se recurge la scobirea în canturile fiecărei scânduri a unor cavități de forma aceleiași litere U, unde sunt introduse stinghii subțiri, pe măsura respectivelor cavități. Ar mai fi de amintit, în sfârșit, îmbinările în așa zisa "coadă de rândunică" sau "fluture", și cea realizată prin cepuri normale sau false (fig.7).

În Evul Mediu lipirea scândurilor se făcea cu clei de cazeină obținut din brânză și var, cu clei animal și chiar cu pap amestecat cu ipsos sau cretă. Putem reține de la cei vechi că primul clei este cel mai rezistent, iar dacă apelăm la cleiurile animale acestea trebuie să fie de cea mai bună calitate, pentru a dura cât mai mult.

Din aceeași experiență medievală am mai putea reține ideea lipirii unor fâșii de pânză sau de piele tăbăcită peste locurile de îmbinare ale scândurilor; meșterii vechi lipeau aceste benzi cu clei de cazeină, și le încorporau în grundul destul de gros. (Interesant este că unele vechi panouri au putrezit parțial, sau au fost mâncate de carii, însă zonele unde fusese aplicată caseina s-au păstrat intacte).

Dispunerea cercurilor anuale în ansamblul panoului își are importanța sa, ușor de înțeles din fig.2. Observăm în acestă schemă tendința cercurilor de a se dezdoi, de a-și anula curbura naturală, ceea ce va avea însă ca rezultantă previzibilă anularea planității panoului.

Ne-am obișnuit atât de mult cu aceste curburi convexe ale vechilor panouri pictate din orice muzeu încât abia le mai sesizăm, dar atunci când acestea lipsesc, putem fi siguri fie că artizanul și-a cunoscut bine meseria și a avut la dispoziție materialul lemnos potrivit, fie că a intervenit mâna abilă a restauratorului

Principalele alternative posibile ale încovoierilor panoului sunt prezentate în fig.8. În partea de sus este ilustrată situația în care lemnul a fost tăiat corect și asamblat în așa fel încât o slabă modificare să poată trece neobservată; la mijloc vedem lemnul "unduind", afectând astfel neplăcut

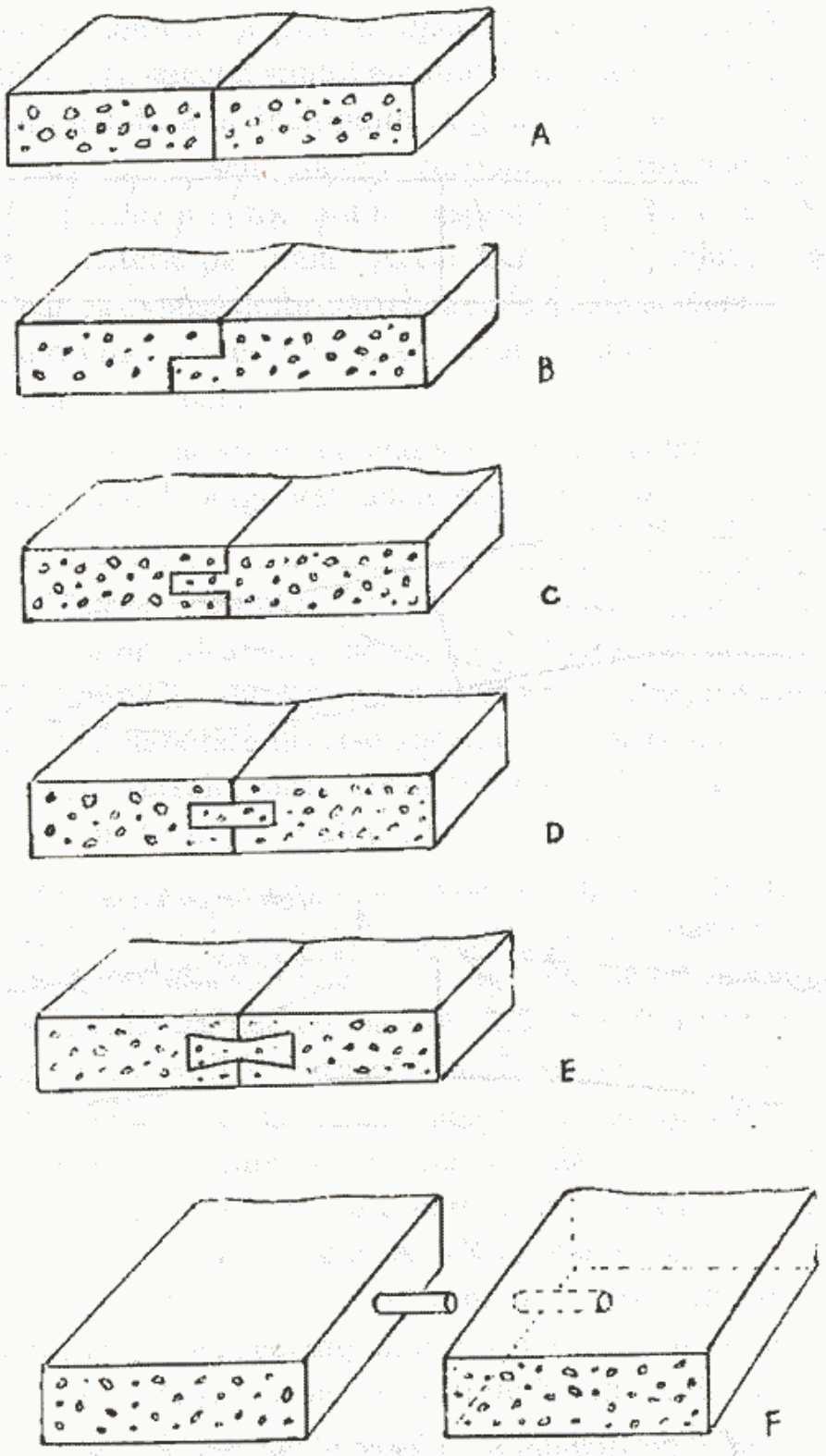


Fig. 7. Diverse tipuri de îmbinări: A - prin aşezare cap la cap; B - prin tăierea la jumătate; C - prin cep şi scobitură; D - prin langhetă falsă; E - în "coadă de rândunică"(sau fluture); F - prin cepuri cilindrice.

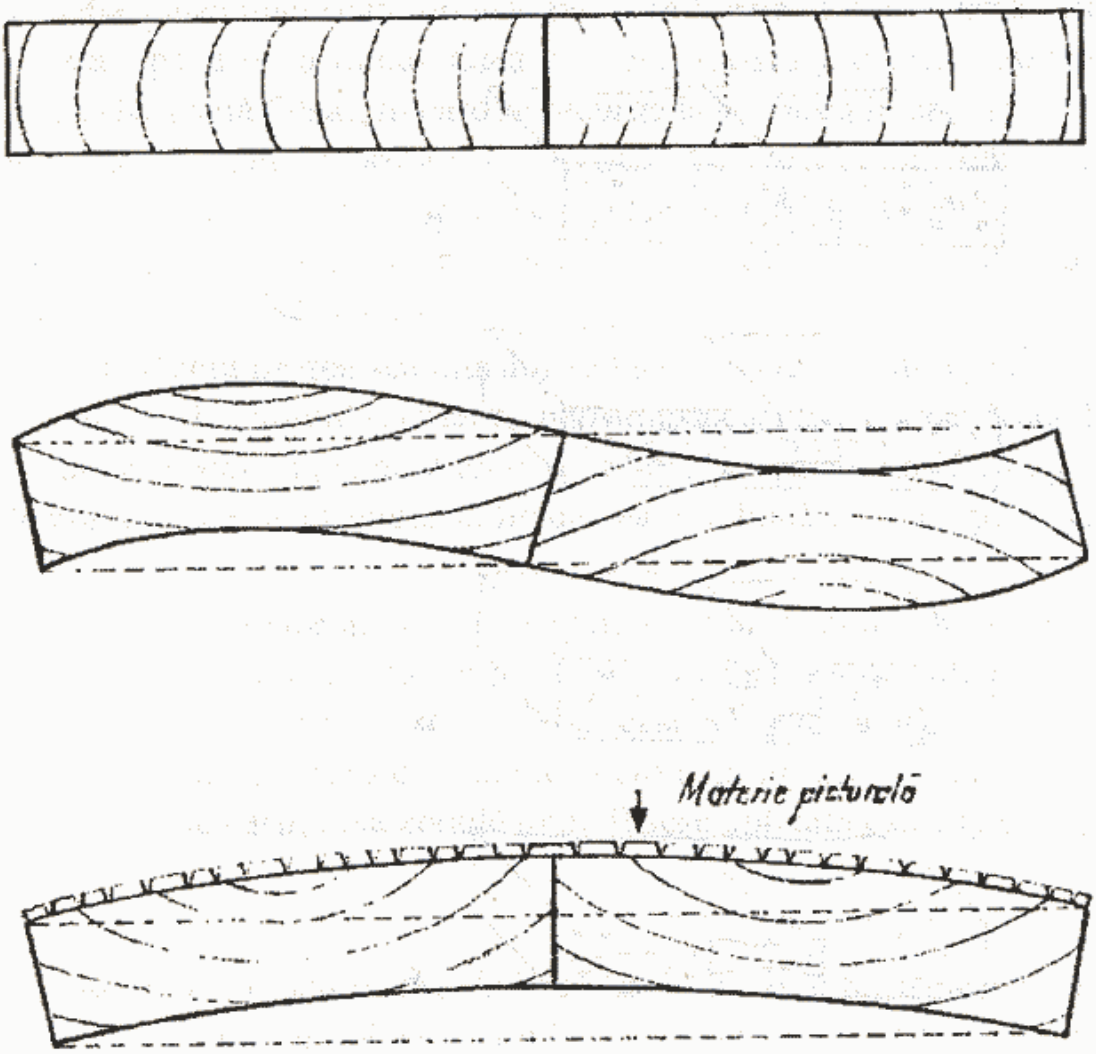


Fig. 8. Modul de dispunere a cercurilor anuale de creştere are diverse repercusiuni: în primul caz, nu se produc deformări sesizabile; în al doilea caz, apar încovoieri inestetice, care pot afecta sănătatea unei jumătăți de tablou; ultimul caz prezintă o curbură continuă, în care starea picturii nu este grav periclitată.

percepţia şi totodată conservarea picturii; în sfârşit, un caz frecvent întâlnit este cel în care pictorul nu a beneficiat de scânduri fasonate judicios, dar a ştiut să le îmbine şi apoi să-şi picteze opera pe partea care să-i facă agreabilă "citirea", fără să fie afectat stratul pictural. (Această din urmă chestiune o vom înţelege mai bine dacă ne închipuim că grundul şi pictura ar fi fost aşternute pe partea încovoiată în sens concav; curbura ar fi provocat presiuni ale pastei care s-ar fi concretizat la început în desprinderi — burduşiri — şi mai târziu în pierderi de materie picturală. Acest lucru nu se întâmplă dacă pictura se execută pe partea expusă deformării convexe; pasta craclează, dar rămâne bine fixată, iar la o viitoare restaurare, aplatizarea suprafeţei tabloului nu va face decât să "închidă" craclurile).

Toate acestea, ne spun cercetătorii[1], au fost cunoscute din Antichitate; nici Evul Mediu nu le-a ignorat, unele neglijenţe apărând abia mai târziu.

Consolidarea panoului. Datorită naturii lemnului, panourile se încovoaie — nu întotdeauna simetric — şi "lucrează" necontenit, pe măsură ce absorb şi elimină umiditatea atmosferică sau de altă provenienţă. În practica seculară au fost elaborate diverse sisteme de consolidare şi de prevenire a acestor efecte: traversale, cadrul fix de lemn, şasiul cadru, parchetajul. Primele două ţin de competenţa pictorului, ultimele de cea a restauratorului.

Traversele sunt stinghiile transversale aplicate pe spatele panourilor pictate altădată. Confecţionate dintr-o esenţă lemnoasă mai moale decât a panoului sau dintr-una similară, ele se pot opune dezmembrării şi tendinţei spre curbură a acestuia, dar cu măsură, fără strangulări ce s-ar putea solda cu fisuri. Forma şi numărul lor variază. Dacă în secolul al XIV-lea aveau un profil dreptunghiular şi se aplicau fie câte una în centru, fie câte două, în părţi, cu ajutorul cleiului şi a cuielor de lemn sau de fier, mai târziu sistemul se modifică, începând a fi încastrate parţial în "carnea" panoului. Aceasta se produce aproximativ în secolele XV-XVI, când încep să culiseze printr-un şanţ scobit de-a curmezişul fibrelor lemnului, în care sunt apoi lipite solid. Din stinghii lungi cu forme rectangulare devin apoi uşor conice în lungime, cu secţiune trapeziodală şi sunt semiîncastrate în şanţuri făcute pe măsura lor; nu se mai lipesc, ci se fixează prin simpla înţepenire (batere), pentru a nu crăpa.

1.G.E. Mâle (*op. cit.*,p 14-15) citează în acest sens sarcofagele, mobilierul antic egiptean, apoi cel grec şi panourile medievale.

De regulă există două traverse la fiecare panou, aşezate simetric şi relativ apropiate de marginea de sus şi de jos, fiecare având dispusă conicitatea în sens invers [1], una faţă de alta (fig.9).

S-a încercat înlocuirea treverselor obişnuite prin încastrarea complectă în cantul de sus şi de jos a câte unei stinghii de lemn late de câţiva centimetri şi groase cam cât o treime (sau ceva mai mult) din grosimea suportului. În uz de vreo două sute de ani, metoda nu a dat rezultate satisfăcătoare şi nu a putut-o înlocui pe cea cu o mai veche tradiţie.

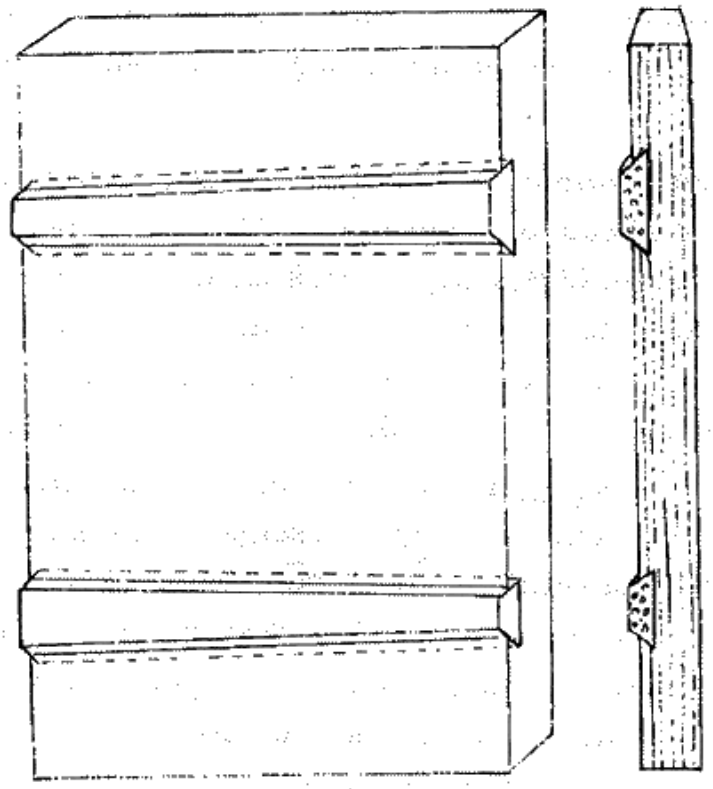


Fig. 9. Modul tradiţional de amplasare a traverselor pe spatele panoului.

1. În lucrarea mai înainte citată (p.16) autoarea, pe baza experienţei acumulate în munca sa de conservator şef al Muzeului Luvru, contestă aceste dispuneri inverse, socotind că duc la fisuri; o restaurare corectă ar consta în dipunerea în acelaşi sens a conicităţii ambelor traverse.

Rama integrată este un alt mijloc care contribuie la consolidarea panoului, destul de mult folosit în pictura de tradiție bizantină. Din grosimea inițială a panoului se degroșează cu dalta și se nivelează cu unelte corespunzătoare "oglinda" tabloului, astfel ca spre extremități să rămână neatinsă un fel de ramă fixă. Aceasta se poate ridica față de nivelul picturii până la un centimetru și poate atinge o lățime de până la 15 cm.

Cadrul integrat, după cum observă Egon Sendler (fig.10), poate avea aceeași lățime de jur împrejur, poate fi mai lat în partea de jos, iar alteori poate fi mai lat sus și jos și respectiv la fel de îngust în stânga și dreapta, modificând ca atare proporțiile și așezarea scenei principale[1].

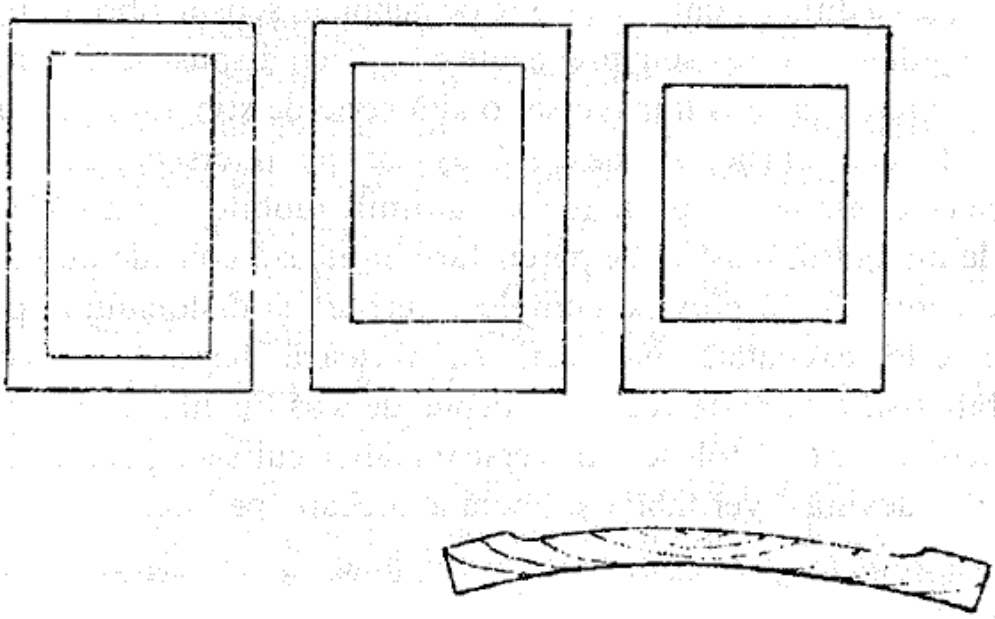


Fig. 10. Variante ale ramei integrate (după E. Sendler).

1. Egon Sendler, S.J. *op. cit.* p. 176.

Cum astăzi se folosesc destul de frecvent suporturi placate, aceste cadre pot fi adosate ulterior cu ajutorul cleiului.

Şasiul-cadru este un sistem simplu şi eficace de menţinere a planităţii panoului, asupra căruia nu se intervine nici măcar prin încleiere, lemnul putând să lucreze liber. Îl vom ilustra împreună cu G.E. Mâle[1] prin modul în care a fost consolidată *Gioconda* lui Leonardo: pictată pe plop italian, opera a fost încadrată de un şasiu-cadru aplicat periferic, pe canturile tabloului; patru stinghii orizontale dispuse în spate, se încrucişează cu fibrele verticale ale lemnului, creind un ansamblu stabil. (Restaurtorii contemporani folosesc, de asemenea, şasiuri-cadru metalice, aplicând pe spatele panourilor mici şi medii plăcii din materiale plastice dure şi transparente care nu împiedică lizibilitatea inscripţiilor şi nici supravegherea eventualei evoluţii a lemnului).

Parchetajul (prezent aici, ca şi precedenta metodă, cu simplu titlul informativ), perfectat în secolul al XVIII-lea de fracezul Haquin, constă în încrucişarea unor stinghii de lemn pe spatele panoului. O serie de stinghii verticale, egale ca dimensiuni, sunt lipite pe panou în sensul fibrelor lemnului, la distanţe regulate; acestea sunt prevăzute cu orificii dispuse la distanţe egale, prin care va circula în sens transversal o altă serie de stinghii egale între ele. Procedeul, devenit clasic, se bazează aşadar pe intersectarea stinghiilor verticale cu cele orizontale, primele fixe, ultimile mobile. Aplicată la panouri mai mari de un metru, o astfel de parchetare limitează considerabil mişcările de dilatare-contracţie şi previne complect curbura şi distorsiunile panoului. Însă dacă este executată incorect, ea forţează lemnul, provocându-i imprevizibile fisuri. Metoda veche a început deja să fie înlocuită prin diverse şi complexe sisteme care folosesc traverse metalice culisante, ajungându-se ca glisarea lor să devină o veritabilă şi liberă alunecare pe bile.

(*Maruflajul*, asupra căruia vom reveni, poate fi considerat o altă metodă de consolidare a panoului).

Atacurile biologice. Protecţia panoului împotriva insectelor xilofage şi microvegetaţiilor — acele eflorescenţe putrede care îl ruinează lent, dar sigur, se face fie prin impregnări, fie prin vopsiri sau grunduiri:

— după o spălare cu benzină sau cu esenţă, reversul panoului se poate vopsi cu 1-2 straturi de culoare de ulei şi apoi pelicuza cu verniu sau ceară;

1. Gilberte Emile-Mâle, *op. cit.*, p. 27

— se poate recurge şi numai la acoperirea cu un verniu bun (copal etc.), fibrele lemnului rămânând vizibile;

— peliculizarea cu ulei de in curat sau dublat cu verniu de retuş, iar după uscare, aplicarea unui verniu de tablou, constituie altă soluţie (din care pot deriva şi altele asemănătoare).

Impregnarea feţei posterioare a panoului e bine să fi însoţită şi de un tratament similar al marginilor lui.

Un convingător argument pentru necesitatea protecţiei spatelui tabloului pe lemn îl constituie unele tripticuri vechi, la care panoul central s-a deteriorat, în vreme ce părţile laterale s-au conservat bine deoarece fuseseră grunduite şi pictate pe ambele părţi; ba mai mult, au curbura mai redusă. Din fericire, un mare număr de panouri anterioare secolului al XVI-lea sunt pictate pe ambele părţi, ne semnalează[1] Madeleine Hours.

De aici se poate trage concluzia că trebuie grunduită — pe cât se poate cu acelaşi fel de grund — atât faţa cât şi reversul, fără a neglija nici marginile panoului. Se poate recurge la prepararea reversului cu un grund de caseină, peste care se poate aşterne sau nu o culoare de ulei; este o bună soluţie, cunoscută fiind aversiunea cariilor faţă de caseină, ca şi impermeabilitatea ei la apă. Utilizarea exclusivă a caseinei constituie o altă posibilitate.

Cercetările contemporane caută soluţii de îmbunătăţire a lemnului. Marc Havel se referă cu satisfacţie[2] la lucrările Centrului de studii nucleare de la Sacalay şi Grënoble: " lemnul impregnat cu o răşină polimerizată, apoi iradiat cu raze gama, îşi păstrează aspectul, dar rezistenţa se sporeşte (stabilitate dimensională riguroasă, insensibilitate la apă). Nu mai putrezeşte şi nu mai este atacat de microorganisme". Din păcate, acest tratament este deocamdată inaccesibil, mult prea costisitor şi inaplicabil panourilor deja pictate, deoarece "lianţii sau cleiurile riscă să fie dizolvate de solventul răşinii de impregnare"[3].

---

1. Madeleine Hours, *Secretele capodoperelor*, p. 73. Iar "uneori, preocupaţi de lăudabila grijă a conservării, unii maeştri aplicau pe dosul picturilor un strat de ceruză ce forma un ecran opac: astfel proceda Van Eyick", precizează autoarea la p. 17
2. Marc Havel, *op. cit.*, p. 24, citându-l pe R. Blanc
3. Gilberte Emile-Mâle, *op. cit.* p. 117

Grosimea scândurilor panoului de dimensiuni reduse e bine să fie mai degrabă mică, pentru ca încovoierile posibile să poată fi contracarate de stinghiile transversale aşezate pe spate, ori de ramă. Panourile medii pot fi ceva mai groase, întrucât rezistă mai bine la variaţiile de temperatură şi de umiditate, iar cele mai mari de un metru este de dorit să fie parchetate.

Flamanzii şi olandezii de altădată lucrau pe panouri de stejar groase între 1-1,5 cm. Pictorii de sorginte bizantină, inclusiv vechii noştrii iconari, lucrau pe panouri groase de 2 până la 3,5 cm (există, ce-i drept, şi rare *panouri groase* până la 5-6 cm).

Dimensiunea panourilor. În comparaţie cu dimensiunile uneori enorme ale pânzelor, panourile vechi sunt mai curând mici, ori relativ mici — lucru care se exlică doar în parte prin dificultăţile de confecţionare. Este dificilă stabilirea unor jaloane precise şi totuşi explicaţia poate fi legată de faptul că lemnul pare mai potrivit decât pânza pentru pastele subţiri, lise şi transparente — atât de frecvente în Evul Mediu şi Renaşterea timpurie — paste care aplicate pe suporturi rigide şi reduse dimensional concură la crearea "tabloului-bijuterie", portabil, apt să fie privit de aproape, dar nepotrivit pentru decorarea pereţilor ampli. Opinia[1] lui Rubens, un artist la fel de obişnuit cu panoul ca şi cu pânza, că "lucrările de mici proporţii reuşesc mai bine pe lemn decât pe pânză" poate fi pusă în legătură cu acelaşi motiv: în plin secol XVII el mai lucra în multe privinţe ca primii flamanzi. (Preferinţa vădită a flamanzilor pentru formatul mic a fost explicată prin familirizarea lor cu arta anluminurilor, însă chiar dacă fraţii Van Eyck ar fi făcut ei înşişi pictură de manuscris, cum afirmă[2] Albert E. Elsen, explicaţia nu rezistă până la capăt dacă este desprinsă de prima).

Oricum, Jan van Eyck, marele maestru al vechii picturi nordice, lucrează mai mult pe panouri mici, intime, de o mare preţiozitate, cu paste netede şi smălţuite (deşi a abordat şi dimensiuni medii şi mari: panoul central din *Adoraţia Mielului Mistic* măsoară 212 x 81 cm). Printre lucrările sale aproape miniaturale pot fi citate *Omul cu tichia albastră* de la Muzeul Naţional de Artă din Bucureşti (19 x 13 cm), celebrul *Bărbat cu turban* de la Londra (26 x 19 cm) şi *Madona la fereastră* de la Anvers (19 x 12 cm).

---

1. Peter Paul Rubens, *Pictor şi diplomat (scrisori)*, p. 48

2. Albert E. Elsen, *Temele artei*, vol I, p. 171, 181

Pentru dimensiunile lor miniaturale, putem pomeni aici şi *Fetiţa cu basma roşie* a lui Grigorescu (17 x 14 cm) sau *Transport de buţi* a lui Theodor Aman (8 x 15 cm).

Nu ştim în ce măsură opţiunile pictorilor pentru panourile relativ reduse ca suprafaţă sunt sau nu determinate de complicatul şi costisitorul lor mod de alcătuire, dar asemenea dificultăţi au fost din când în când surmonate, patrimoniul universal deţinând astăzi câteva celebre panouri de dimensiuni impresionante: *Coborârea de cruce* de Rogier van der Weyden (220 x 262 cm), *Martiriul Sfântului Sebastian* de Antonio Pollaiolo (289 x 202 cm), *Bătălia de la San Romano* de Paolo Uccello (trei panouri, fiecare de aprox. 180-320 cm), *Primăvara* lui Botticelli (203 x 314 cm), *Grădina plăcerilor* de Hieronymus Bosch (panoul central măsoară 220 x 195 cm, iar cele două voleuri câte 220 x 97 cm), *Închinarea magilor* de Leonardo (246 x 242 cm), *Adormirea Mariei* de Tiţian (690 x 360 cm) etc.

Remarcând dipsonibilitatea pentru spaţiile picturale vaste ale vechilor maeştri italieni, vom observa că panourile din aria bizantină ating foarte rar dimensiuni monumentale, chiar atunci când destinaţia lor le-ar putea justifica (în Răsărit este preferată în aceste cazuri fresca sau mozaicul): din Şcoala novgorodiană timpurie (secolele XI-XII) s-au păstrat câteva a căror înălţime depăşeşte doi metri, iar *Fecioara* şi *Sfântul Ioan Botezătorul* de Andrei Rubliov (secolul al XV-lea) depăşesc fiecare trei metri.

În secolul XX, datorită facilităţilor oferite de lemnul placat, de obicei adosat unor pereţi, artiştii dispun de spaţii largi. Dufy pictează *Zâna Electricitate* pe un placaj de 600 m.p., *Războiul* lui Picasso, pictat pe lemn, măsoară 470 x 1020 cm etc.

PLACAJUL ŞI PLĂCILE AGLOMERATE

Folosirea în pictură a unui suport modern, *placajul*, este semnalată către jumătatea secolului al XIX-lea, marele lui avantaj fiind acela că nu-şi modifică volumul, aidoma lemnului obişnuit. Acest soi de suport lemnos este constituit din mai multe folii subţiri, fiecare folie având dispuse fibrele în sens perpendicular faţă de cea vecină (numărul lor este impar, astfel ca cele exterioare să fie întotdeauna paralele între ele). Placajele au de obicei o faţă, mai curată, şi un dos, iar din punct de vedere calitativ aparţin mai multor

categorii, esențele din care se fabrică fiind fagul, teiul, plopul, aninul, paltinul etc. — foliile interioare putând proveni și din alte esențe.

Avem de-a face, deci, cu veritabile și temeinice parchetări, în care calitatea cleiurilor folosite este hotărâtoare: ele nu trebuie să-și piardă aderența, nici să devină friabile și nici să migreze, astfel că în mod obișnuit se recurge la rășini sintetice, mai rar și la cazeină sau la alte cleiuri.

Câteva măsuri de prevedere sunt totuși necesare: vom prefera esențele de lemn alb, moale, nerășinos, cu fibre puțin evidente (teiul, plopul, platanul etc), întrucât esențele care conțin tanin (nucul) se întunecă și pot influența luminozitatea picturii, iar cele tari (fagul) au fibre evidente, care pot cracla grundul; vom evita placajele care prezintă de la bun început tendința spre încovoiere; fiind de obicei prea netede, se impune înăsprirea suprafețelor ce urmează să fie maruflate sau grunduite, în care scop ne vom folosi de un raşpel glaspapir aspru etc. Se impune de asemenea maruflarea și grunduirea corectă a feței și a canturilor, ca la orice panou obișnuit. Nu vom neglija nici impermeabilizarea reversului, recurgând la una din sugestiile făcute mai înainte.

Pentru tablouri de dimensiuni mici sau medii se pot folosi cu succes planșetele livrate în comerț pentru uzul școlarilor, cele mai bune fiind sortimentele cu 7-11 folii.

Deși tratamentul realizat în procesul de fabricație exclude teoretic posibilitatea "gondolărilor" ulterioare, în mod practic, mai cu seamă în cazul panourilor mari, ele survin și sunt aproape ireversibile. Cele mai bune rezultate le dau — pentru lucrările portabile — placajele mai mici și medii. Orientativ, se poate reține că:

— panourile mici (cu laturi în jur de 20 - 30 cm) pot avea o grosime între 1 - 2,5 cm;

— panourile medii (între 30 - 60 cm) e bine să fie mai subțiri, în jur de 0,5 cm și să fie "casetate" (fixate cu clei și cuie pe șasiul fără tăietură obligă, dar bine uscate);

— panourile cu laturi mai mari de 50 - 60 cm, în general nu prezintă garanții; chiar casetate fiind, tind cu timpul spre forme elicoidale, ori se bombează într-un sens sau altul.

Alta este situația operelor monumentale, planitatea placajelor mari putând fi asigurată prin lipirea lor integrală sau prin alte mijloace. Astfel sunt

adosate şi asamblate *Zâna Electricitate* a lui Dufy şi marea operă a lui Picasso de la sediul UNESCO din Paris.

O soluţie care ar putea preveni complect bombarea datorită absorbţiei de umiditate din aer este impermeabilizarea placajelor cu 2-3 straturi de ulei de in fierbinte (sau nu), ori prin imersiuni timp de câteva ore într-un asemenea ulei, urmate de o uscare prelungită la mai multe săptămâni (acest ultim fel de impregnare fiind privit cu unele reţineri).

Aşa numitul *panel*, foarte apreciat de meşterii tâmplari, este o varietate de lemn placat, excelentă pentru a deveni panou pictat. Miezul acestuia îl constituie serii de şipci juxtapuse paralel, în mod obişnuit din esenţe răşinoase, iar furnirul exterior provine din foioase cum sunt teiul, fagul, plopul, aninul, etc., cu fibrele dispuse transversal, pe ambele feţe ale miezului. Optim este sortimentul furniruit cu tei.

În ultimile decenii au apărut în toată lumea diverse sortimente[1] de *plăci aglomerate*, care sunt, evident, altceva decât placajul. Calităţile acestui suport sunt în general discutabile, deşi are partizani convinşi[2], întrucât nefiind un lemn natural nu i se cunoaşte evoluţia de lungă durată.

Plăcile de PFL (plăci fibro-lemnoase) sunt alcătuite din deşeuri de lemn, sau chiar din tulpinile lemnoase ale unor plante anuale ca trestia, stuful, paiele; aceste materii tocate, măcinate, reunite cu lianţi organici de tipul răşinilor formaldehidice şi apoi presate (unele omogene, altele stratificate, altele furniruite), pot sluji la pictura unor panouri decorative ce nu pretind durabilitate.

SUPORTURILE SEMIRIGIDE

Situate undeva între o rigiditate ca cea a lemnului şi supleţea pânzei sau a hârtiei, aceste suporturi constituie o certitudine tehnică doar în măsura în care pot susţine şi menţine straturile casante ale picturii în ulei. Numărul lor

1. Marc Havel, *op. cit.*, p. 34 enumeră sortimentele *Latté, Celotex, Masonite, Isorel, Panolin.*

2. Xavier de Langlais, *op. cit.*, p. 96, socotind lemnul aglomerat un mare *trouvaille* al epocii contemporane, recomandă tipurile *copopan* şi *isopan* ca superioare cartonului, având toate calităţile, dar nu şi neajunsurile lemnului clasic.

este mic, nu sunt în general prea răspândite, dar constituie totuşi "osatura" a numeroase opere.

HÂRTIA MARUFLATĂ PE PÂNZĂ

Dacă peste o pânză obişnuită de pictură se lipeşte o hârtie nu prea groasă, însă rezistentă la tracţiune şi "nervoasă", se obţine un suport semirigid capabil să dureze secole de-a rândul. Este un mod de a însuma calităţile celor două materiale, dintre care primul (hârtia), prea flexibil şi perisabil, nu ar rezista singur în această postură.

Rezistenţa unui asemenea suport, puţin cunoscut şi insolit la prima vedere, este demonstrată de câţiva din cei mari. Leonardo recomandă expres hârtia maruflată de pânză. (A se vedea cap. *Maruflajul)*

PÂNZA MARUFLATĂ PE O ALTĂ PÂNZĂ

O pânză fină — prea subţire pentru a sluji ca suport independent — maruflată peste o pânză tare vor constitui laolaltă un suport mai rigid decât fiecare luată în parte. Iar dacă pânza tare va fi grunduită în prealabil, aşa cum se obişnuieşte, rigiditatea noului suport va spori cu atât mai mult.

Operaţiile sunt simple, nu cer cine ştie ce îndemânare, iar rezultatele vor fi demne de reţinut: noul suport rămâne întrucâtva flexibil, păstrând ceva din moliciunea plăcută pentru lucru a pânzei, dar va câştiga destulă rigiditate pentru a proteja straturile de culoare; iar durabilitatea îi va fi de asemenea asigurată.

CARTONUL

Cartonul se foloseşte destul de mult în vremea noastră, prin semirigiditatea lui situându-se în categoria suporturilor bune. Cu condiţia *sine qua non* să fie fabricat dintr-o pastă de bună calitate, să fie suficient de gros şi de bine presat.

Unii tehnologi privesc cu suspiciune cartonul[1], în schimb printre pictori acesta are prieteni constanți. Dintre cei din urmă face parte Nicolae Tonitza, care l-a folosit judicios și cu excelente rezultate.

Cartonul are câteva calități indiscutabile. El nu crapă ca lemnul, nu este flexibil ca pânza, nu este atacat de viermii lemnului și este destul de ușor pentru a nu pune probleme deosebite la transport. Nu-i pot fi ignorate nici defectele: într-un mediu prea uscat se poate desfolia, iar într-unul prea umed se poate umfla și "gondola" chiar dacă este grunduit pe spate; din reziduurile integrate incidental în pasta cartonului pot apare la suprafață pete întunecate sau negre, care răzbat uneori și prin stratul de culoare, iar cu timpul poate deveni friabil (ceea ce constituie o evoluție catastrofală pentru operă, față de care singura șansă rămâne transpunerea picturii pe un nou suport).

Totuși cartoanele de bună calitate se conservă bine. Muzeul Național de Artă din București deține tablouri semnificative în acest sens, din care nu vom pomeni decât *Portretul de femeie* atribuit lui Joseph Ducreux, pictat pe la jumătatea secolului al XVIII-lea. Cu un secol mai înainte Rubens pictase pe carton, în colaborare cu Van Dyck, un număr de opt lucrări[2], iar mai târziu aveau să se folosească de acest suport Ingres, Toulouse-Lautrec, Utrillo, Braque, Kandinsky, Mondrian, Duchamp, Ensor, De Kooning etc.

Dintre pictorii noștri Theodor Aman a lucrat pe carton în acuarelă, guașă, litografie și desen, pe la jumătatea secolului trecut. Grigorescu l-a folosit și el, pentru ca în secolul nostru să putem vorbi chiar despre un fel de slăbiciune a artiștilor români pentru acest suport. L-au folosit Pallady, Ghiață, Iser, Ressu, Șirato, și mulți alții. Tonitza și-a executat o bună parte din operă pe carton, Alexandru Ciucurencu și-a pictat pe cartoane de mărimi medii peste 50 dintre operele importante, Corneliu Baba a folosit cartonul pentru majoritatea tablourilor sale de mici dimensiuni.

În legătură cu utilizarea cartonului, din practica de atelier și din sursele scrise rezultă o serie de recomandări:

— sunt utile exclusiv cartoanele bine presate și plane, de preferință mai groase (dintre variatele sortimente de carton, unele groase până la 10 mm, să nu apelăm la cele mai subțiri de 3-4 mm);

---

1. Xavier de Langlais *(op. cit.*, p. 96) afirmă franc: "Personal , n-am nici o încredere în carton, care este cel mai adesea fabricat dintr-o pastă de lemn de calitate inferioară".

2. Peter Paul Rubens, *op. cit.*, p. 44

— cele mai sigure cartoane sunt cele de mici dimensiuni, până la 30-40 cm (cele medii şi mari se pot diforma ireversibil);

— e bine ca înaintea grunduirii, colţurile şi muchiile cartonului să fie rotunjite uşor cu glaspapir, întrucât sunt cele mai expuse loviturilor şi desfolierii;

— grundurirea cartonului — pe faţă, pe spate şi pe margini — apare ca obligatorie, fiindcă după un anumit număr de ani culoarea lui naturală se întunecă asemenea tuturor materialelor în care intră celuloza şi devine un ecran mohorât, care scade luminozitatea şi strălucirea picturii; simpla impregnare cu o soluţie de apă cu clei, la care a recurs uneori Pallady, nu poate stăvili întunecările, lipsind un strat intermediar, cât de cât opac;

— în cazul în care spatele cartonului nu se grunduieşte, e bine să fie impermeabilizat mai întâi cu clei, apoi cu ulei de in, fierbinte sau nu, aplicat în două trei straturi (impermeabilizarea totală se face tot cu ulei de in fiert, folosind un vas de tablă plat în care cartonul se ţine o jumătate de oră şi apoi se lasă la uscat timp de câteva săptămâni sau luni);

— cartonul poate fi maruflat — pe ambele feţe — cu o hârtie rezistenţă, pentru a-i spori rigiditatea; maruflajul cu pânză (cartonul pânzat) este o alternativă şi mai bună, excelente chiar pentru lucrările relativ mici, ţesătura putând fi o pânză obişnuită pentru pictură sau un simplu tifon;

— depozitarea cartoanelor — grunduite sau nu — e bine să se facă la orizontală, sub presă.

PERGAMENTUL

Ca şi hârtia, pergamentul este un suport multifuncţional, utilizat pentru scris, desen şi pictură, mai ales în Antichitate şi Evul Mediu, dar şi în Renaştere ori, sporadic, mai târziu. În pictură a înlocuit uneori pânza maruflată pe lemn.

Se obţinea din pielea unor animale mici, îndeobşte oaie şi capră, sau căprioară, viţel, porc etc. (*Pergamentum vitulianum*, din piele de viţel, după unele opinii provenea din animale născute moarte.)

Pergamentul cel mai fin, *vellum*, obţinut din piele de viţel şi utilizat în întregul Ev Mediu pentru manuscrise simple sau pictate, mai era încă folosit pentru legătoria de cărţi la începutul secolului nostru — posibil şi mai târziu.

Prelucrarea lui era complicată, de acurateţea ei depinzându-i netezimea, albeaţa şi rezistenţa[1].

Pergamentul destinat picturii se trata de obicei cu clei subţire, care asigura priza pigmentului şi a aurului, iar cel pentru desen era colorat uniform cu culori pe bază de clei. Pieile destinate scrisului erau adesea grunduite cu ceruză frecată cu ulei.

Vigée-Lebrun şi alţi pastelişti l-au folosit uneori ca suport în arta lor. În pictura de ulei s-a folosit şi mai puţin, maruflat pe lemn.

SUPORTURILE FLEXIBILE

HÂRTIA

La îndemâna oricui, ieftină şi uşor transportabilă, fabricată odinioară din cârpe, astăzi din materii vegetale, hârtia îi tentează adesea pe pictori. Practica de atelier — la care se asociază opinia tehnologilor — confirmă că hârtia de calitate este un bun suport *provizoriu* pentru toate tehnicile picturii de şevalet, inclusiv a celei în ulei. Prea flexibilă totuşi şi prea puţin rezistentă la solicitări, caracterul de provizorat al hârtiei este peremptoriu, astfel că maruflajul ei apare imperios necesar.

Care e momentul propice pentru aceasta, înainte sau după execuţie? În atelier sau la piesaj, pictorul face de multe ori schiţe în culori de ulei, pe care le poate marufla după uscarea pastei, dar aderenţa acestora la noul suport rigid — carton, pânză sau lemn — va fi mediocră, întrucât cleiurile pe bază de apă nu fac o bună priză la suprafeţele prea îmbibate cu ulei. Condiţia hârtiei-suport este deci preparaţia prealabilă (vezi cap. *Grundurile*); oricât de simplă, această preparaţie va înlesni realizarea unui bun maruflaj, rolul ei expres fiind acela de a izola hârtia de contactul cu uleiul din culori. Uleiul o "arde" irevocabil. Cea mai bună mărturie în acest sens ne-o oferă unele hârtii picurate din întâmplare cu ulei: uitate prin atelier, după mai puţin de un an vedem că petele uleioase devin brune, uscate şi friabile ca frunzele moarte. (Dacă lucrăm totuşi pe o hârtie nepreparată, barem să ne degresăm culorile pe sugativă).

---

1. Daniel V. Thompson, în *The materials and Tehniques of Medieval Painting,* London, 1956, prezintă informaţii cuprinzătoare asupra acestui subiect.

" Am vorbit de pictura pe hârtie. Nu bănuim cantitatea de opere, chiar de mari dimensiuni, ce au fost pictate în acest fel de-a lungul vremii", afirmă André Lhote [1]. În Orient ca şi în Occident, l-am putea complecta. Stăruind încă o clipă asupra hârtiei — deşi în acest context este evocată exclusiv ca suport al picturii în ulei, astfel că nu-i vom descrie modul de preparare, evoluţia şi sortimentele, vom observa că nu are duşmani puţini. Printre ei se numără umiditatea şi uscăciunea, umiditatea asociată cu căldura, microorganismele, radiaţiile solare şi lumina puternică, aciditatea şi... timpul. Buna calitate a hârtiei este ca atare o condiţie de bază pentru contracararea acestor agenţi distructivi, iar tratamentul minim la care ne-am referit o face utilizabilă şi în pictura de ulei.

PÂNZA

Istoria pânzei pictate începe în Egiptul antic târziu, când, maruflată pe lemn, slujeşte ca suport pentru pictura sarcofagelor. Cu multe veacuri mai târziu întâlnim pânza, maruflată, acoperită cu o preparaţie şi pictată, la sculpturile gotice din lemn. Panourile medievale o utilizau în acelaşi chip.

Ca suport independent, întinsă pe şasiu, pânza se va impune relativ târziu. Începe să fie folosită mai întâi în Italia, la Veneţia, cam din prima jumătate a secolului al XV-lea (sau mai devreme cu câteva decenii[2]), intră în uzul larg cu puţin înainte de anul 1500 şi devine suportul preferat către sfârşitul secolului al XVI-lea. Procesul adoptării pânzei s-a desfăşurat lent şi nesimultan. Cennini menţionează la cap. CLXII pânzele de in şi de mătase întinse pe şasiu (peste care la începutul secolului al XV-lea se picta în tempera, dar poate şi în ulei), Carel van Mander consemnează pânza ca fiind un suport des folosit în Olanda secolului al XVI-lea pentru ambele tehnici, în vreme ce în Flandra noul suport avea să-i câştige de partea lui pe pictori ceva mai târziu, din câte se pare abia în epoca lui Rubens (prima jumătate a secolului al XVII-lea).

La începutul folosirii lor, pânzele erau pictate în straturi foarte subţiri, fiind ele însele foarte subţiri[3]. Dürer îşi pictase pe o asemenea pânză un

1. André Lhote, *Tratate de piesaj şi figură*, p. 77.

2. După René Passeron, *Opera picturală,* p. 25.

3. Gilberte Emile-Mâle, *op. cit.*, p.31, evocă vechile *Tele Rense* (pânze de Reims) pe care pictau Bellini, Mantegna şi Dürer.

autoportret pe care i-l trimisese în semn de stimă lui Rafael, ne spune Vasari[1]; lucrat cu "guaşă şi acuarelă", în maniera acuarelui, adică folosind drept alb chiar albul suportului, imaginea se "vedea la fel de bine pe ambele feţe". După acelaşi autor, Leonoardo desena pe pânze subţiri de Reims cu pensula, în alb şi negru.

Pânzele de in şi de cânepă folosite în Renaştere par să fie comandate special pentru uzul pictorilor. Veneţienii din secolul al XVI-lea (a se vedea *Nunta din Cana* a lui Paolo Veronese) au folosit pânza groasă de in, ţesută "în brazi" (fr. *à chevrons*), cu puternice efecte de suprafaţă,[2] potrivită pentru pictura pe mari dimensiuni, ce evocă arta murală. În secolul al XVII-lea, în Italia va fi preferată pânza de cânepă mai puţin densă, în vreme ce în Franţa şi în ţările nordice opţiunile înclină spre inul ţesut des. De atfel, datorită ţesutului industrial, în secolele XVIII-XIX densitatea ţesăturilor va spori,lucru care se resimte în aspectul pastelor picturale care devin mai netede. Începând cu impresionişţii şi până în zilele noastre, alături de in şi (mai rar) de cânepă, se folosesc şi ţesăturile inferioare de bumbac, iută, ori din felurite materii artificiale; înregistrăm cu strângere de inimă această scădere a grijii pentru suport — explicabilă fie prin lipsa de preocupare, fie prin alte cauze, eventual şi preţul de cost — care a adus deja unele prejudicii în conservarea operelor.

Pânza este astăzi suportul cel mai folosit. (Este grăitor faptul că francezii denumesc cu acelaşi termen, *toile*, pânza şi tabloul).

De ce s-a renunţat la panoul de lemn în favoarea pânzei? " Pentru a putea duce picturile dintr-o ţară în alta, oamenii au găsit că e mult mai lesnicioasă folosirea pânzelor pictate, ca unele care cântăresc mai puţin, iar dacă sunt făcute sul, pot fi uşor transportate" ne explică[3] Vasari, adăugând că "atunci când tablourile pe lemn nu pot fi făcute mai mari, ne slujim (...) de suprafaţa oricât de mare a pânzelor". Este justificarea unui "martor ocular", ca să spunem aşa. Pentru noi, cei de azi, explicaţia adoptării pânzei este întrucâtva mai nuanţată. Pe de o parte ea rezidă în pricini de ordin estetic: supleţea şi grenul pânzei satisfac simţul tactil al pictorului, permiţând obţinerea de efecte specifice net deosebite de cele prilejuite de lemn. Pe de altă parte există şi motivaţii extraestetice la fel de importante: pânza este

1.Giorgio Vasari, *op. cit.*, p. 102 şi 186, vol.II

2. Va fi cucerit de grenul mare şi expresiv al unei asemenea pânze Paul Gauguin, la sfârşitul secolului al XIX-lea (*Noapte de Crăciun...*). Şi mulţi alţii.

3. Giorgio Vasari, *op. cit.* vol I, p. 136-137

uşoară, se poate mânui, rula şi transporta la fel de uşor, oferind suporturi a căror mărime poate varia de la dimensiuni miniaturale până la suprafeţe ample, monumentale; în plus, pânza este mult mai ieftină decât tradiţionalul panou (bine confecţionat). Toate aceste fac din ea un suport de neînlocuit.

Ca urmare a adoptării pânzei, dimensiunile tablourilor pot varia într-adevăr spectaculos, de la câţiva zeci de centimetri pătraţi (*Hristos la coloană* de Rembrandt: 33 x 25 cm, *Persistenţa memoriei* de Salvador Dali: 24 x 33 cm sau multe din lucrările lui Ion Andreescu etc.), până la câţiva zeci de metri pătraţi. Dimensiunile monumentale sunt abordate de la începuturile folosirii pânzei (independente), la Veneţieni: *Cina cea de taină* a lui Tintoretto măsoară 366 x 569 cm iar *Hristos în casa lui Levi,* pictat de Veronese în anul 1573, atinge un record greu de egalat prin cei 554 x 1281 cm ai săi. (Este tabloul pentru care autorul lui a fost chemat în faţa tribunalului Inchiziţiei, din pricina nonconformismului faţă de vechile canoane religioase). Alte câteva celebre pânze monumentale: *Garda de noapte* de Rembrandt (387 x 502), *Pluta Meduzei* de Géricault (492 x 724 cm), *Înmormântare la Ornans* de Courbet (315 x 633 cm), *Guernica* de Picasso (351 x 782 cm).

În pictura românească *Atacul de la Smârdan* al lui Nicolae Grigorescu (253 x 390 cm) rămâne încă cea mai vastă dintre pânzele cunoscute. Au fost create şi la noi tablouri ample, dar nu marile dimensiuni par a ne caracteriza opţiunile. Este o chestiune de gust şi de structură psihică naţională aceasta înclinaţie pentru "scara umană".

Pânzele din fibre vegetale. Aceste suporturi devenite azi clasice, sunt compuse în principal din celuloză şi ca atare manifestă caracteristicile acesteia. Celuloza, un compus organic macromolecular, este materia din care sunt alcătuiţi pereţii celulelor vegetale (bumbacul hidrofil este o celuloză aproape 100%, ea constituind în medie peste jumătate din masa lemnului etc). O macromoleculă de celuloză este o reuniune a unui mare număr de molecule de hidrat de carbon, dispuse în lanţuri lungi, lungimea lor fiind hotărâtoare pentru lungimea şi rezistenţa fibrelor. Celuloza fiind higroscopică, absoarbe umezeala din aer şi se " umflă" (contractă, iar prin uscare o elimină şi se destinde, trasmiţând această proprietate şi pânzelor: când o pânză "se lasă" o putem umezi pe spate şi ea îşi revine dacă nu este prea veche. Mişcările alternative de întindere-destindere sunt mai accentuate la o pânză nouă şi mai slabe, sau chiar inexistente la una veche, întrucât prin îmbătrânire devine

inertă. Este o reacţie tipică pentru materiile bogate în celuloză, pe care am mai întâlnit-o şi la lemn, unde am văzut câte complicaţii incumbă.

Plantele care produc fibrele vegetale ce ne interesează sunt *inul, cânepa, bumbacul* şi *iuta.*

Pânza de in este suportul prin excelenţă al picturii în ulei, dar nu o dată pe inul pregătit în diverse feluri s-a desenat[1], s-a lucrat în pastel sau în alte tehnici, printre care tempera este cea mai frecventă.

Suportul flexibil cel mai folosit de pictori în ultimile secole, datorită câtorva calităţi de neînlocuit — rezistenţă la tracţiuni, omogenitate, elasticitate redusă, durabilitate — , îşi face apariţia în pictura atât de vechilor sarcofage egiptene şi în cea a panourile elenistice.

Inul este o plantă textilă originară din Asia, unde s-a cultivat cu 4000-5000 de ani în urmă. Altădată tulpinile de in copt (maturizat) erau prelucrate manual: strânse în mănunchiuri, erau ţinute în apă un anumit număr de zile pentru "topire", operaţie în cursul căreia erau eliminate prin fermentare şi spălare o parte din sevele solubile prezente în lujerii plantei; după uscare şi meliţare urma toarcerea şi ţeserea fibrelor, rezultând o pânză pigmentată în gălbui-bej, care putea fi albită la soare. Topirea în apă, tradiţională, a fost înlocuită astăzi de topirea la aer. Rezultă pânze colorate într-un gri verzui plăcut. Metodele avansate recurg la degomarea chimică, datorită căreia pânzele capătă tonuri luminoase, cu un gren regulat, rezistente.

Pânza de cânepă se asemănă cu cea de in prin fibrele sale rezistente, flexibile şi puţin elastice. De obicei este ţesută din fibre mai groase decât cea de in, pânzele fiind ceva mai rigide, ceea ce constituie un avantaj pentru tablou.

Pânza de bumbac, printre celelalte, este cea mai sensibilă la variaţiile higrometrice, datorită proporţiei mari de celuloză (am amintit că bumbacul hidrofil este o celuloză aproape pură). Se contractă şi se destinde mai mult decât pânzele de in şi de cânepă, provocând cracluri specifice ale grundului — paralele cu fibrele — care se transmit materiei picturale lipsite de elasticitate. Din fericire se întrebuinţează ca suport abia din secolul al XIX-lea.

E mai bine să fie evitată, sau folosită numai în lipsa altor pânze bune şi, dacă se recurge totuşi la bumbac, trebuie preferate ţesăturile mai dese, care e

1. În *Vieţile...* sale Vasari îi aminteşte în acest sens pe Leonardo şi pe Lorenzo di Credi, care fireşte că nu sunt singurii. Desene executate pe pânză cu pensula, sau în alt fel, pot fi întâlnite şi astăzi.

bine să fie întrebuințate numai pentru lucrări de mici dimensiuni. O pânză fină de bumbac dă rezultate bune dacă este maruflată peste o altă pânză, mai solidă, de in, cânepă sau chiar iută.

Pânza de iută, extrasă din tijele unei plante extrem-orientale (termenul *jhuto* provine din limba bengali), s-a folosit în pictură doar din secolul al XIX-lea, rar, provocând unele contraverse. Are defecte mari: este țesută rar, ceea ce determină încărcarea ei cu o mare cantitate de grund — fiind astfel foarte expusă craclării —, este prea elastică şi provoacă aceleaşi efecte nocive în grund şi pastă; dincolo de aspectul ei grosier, are şi o durabilitate scăzută. Totuşi, seduşi probabil de grenul expresiv al pânzei de sac, deşi este categoric un suport nerecomandabil, unii artişti o folosesc (printre ei Vincent Van Gogh, Paul Klee, Joan Miró, Alberto Burri şi alții).

Binecunoscuta inventivitate proprie artiştilor se manifestă — cum se putea altfel? — şi în alegerea pânzei: Gauguin a folosit cândva țesături din fibre de cocos[1], Paul Klee a folosit de câteva ori pânză din fir de urzică, iar Joan Miró şi-a lucrat o serie de opere pe "o pânză din care se face căptuşeala pentru veste", de o natură imprecisă[2].

Țesăturile din fibre animale utilizabile în pictură sunt numai cele din mătase naturală.

Mătasea, din motive diverse (preț de cost ridicat, suprafața prea netedă etc.), este folosită rar ca suport. Pe vremea lui Cennini (secolele XIV-XV) se lucra[3] cu pânza întinsă pe şasiu, folosindu-se culori de tempera, dar din câte se pare nu atât pentru pictura propriu-zisă, ci mai mult pentru "prapuri şi alte lucrări", cum ar fi steagurile, stindardele, schițele pentru broderii şi altele; iar în secolele următoare o folosesc uneori pictori ca Poussin, Guido Reni şi alți câțiva, de astă dată ca suport pentru pictura în ulei. În veacul nostru a utilizat-o Paul Klee şi Robert Rauschenberg, acesta din urmă ecranându-şi pe mătase radiografia propriei persoane, la mărime naturală.

Dacă în aria europeană pânza de mătase e folosită mai degrabă accidental, în schimb, pentru finețea grenului ei o întâlnim des ca suport pentru

1. Mihail Mihalcu, *Conservarea obiectelor de artă şi a monumentelor istorice*, p. 34

2. Joan Miró, *Culoarea visurilor mele*, p. 41

3 Cennino Cennini *op. cit.*, cap. CLXV

acuarelă şi tuş în pictura Extremului Orient, la dimensiuni care variază între 15-20 cm până la doi metri sau mai mult.

Lâna (părul ovinelor) este, ca şi mătasea, o substanţă macromoleculară proteică, spre deosebire de fibrele vegetale care sunt celulozice. Datorită alungirii excesive a fibrelor, ţesăturile din lână îşi modifică prea mult suprafaţa pentru a putea fi proprii stabilităţii necesare unui subiectil. Nu le găsim nicăieri menţionate în acest scop, iar Cennini, meticulos ca întotdeauna, aminteşte "postavul de lână" (cap. CLXVII) doar ca suport pentru însemnele heraldice aurite, prezente la turnirurile medievale.

Fibrele artificiale şi-au datorat apariţia cererii sporite de textile, la care producţia de fibre naturale nu mai făcea faţă. Sunt produse din derivaţi ai celulozei cum ar fi viscoza (din care se obţine fie celofibra, fie mătasea artificială), acetatul de celuloză (din care se obţine mătasea-acetat), lanitalul.

Din păcate nu au caracteristici care să le facă apte pentru a deveni suporturi de calitate.

Fibrele sintetice sunt produse contemporane apărute în ultimele decenii şi firesc, se află în curs de perfecţionare. Aceşti compuşi macromoleculari sintetici sunt livraţi într-o serie de sortimente de mare importanţă pentru industria uşoară, dintre care amintim: fibrele poliesterice (tergal, terilen, terom — produs românesc —, lavsan, dacron, helanca), fibrele poliamidice (nylon, relon), fibrele poliamidice realizate prin polimerizare (melană etc.).

Unele fibre sintetice au reţinut în mult mai mare măsură interesul pictorilor decât cele artificiale. Este tentant de pildă un material ca cel denumit *polytoile* (fabricat de Dupont de Nemours): « realizat doar din fibre de poliester, fixate între ele fără nici un clei, este destinat construirii autostrăzilor, dar poate fi folosit foarte bine şi în pictură, pentru că este impermeabil şi totodată poros, "respiră" »[1]. Un alt produs din această categorie este pânza *Flashe*, fabricată din polimeri.

Dar dacă sudarea ochiurilor şi continuitatea firelor unora dintre aceste pânze constituie certe avantaje, o serie de alte cerinţe — fără de care nu putem vorbi despre o pânză cu adevărat bună — n-au fost complet rezolvate:

1. Marc, Havel *op. cit.*, p. 32

durabilitatea, aderența grundului, reacția la umiditate, coeficientul de alungire. Prudența multor pictori este explicabilă.

Împletitura pânzei se dezvoltă din două tipuri de bază: *împletitura (țesătura) simplă*, în care un fir de bătătură trece alternativ pe deasupra și pe dedesubtul câte unui fir de urzeală, producând o pânză cu același aspect pe ambele părți, și *țesătura de tipul serj*, care, ca aspect, prezintă linii oblice pe fața și pe reversul pânzei. Din acest ultim tip au derivat țesăturile în V ("în brazi", în franceză *á chevrons*) și damascul, amândouă cu împletituri și desene mai complexe.

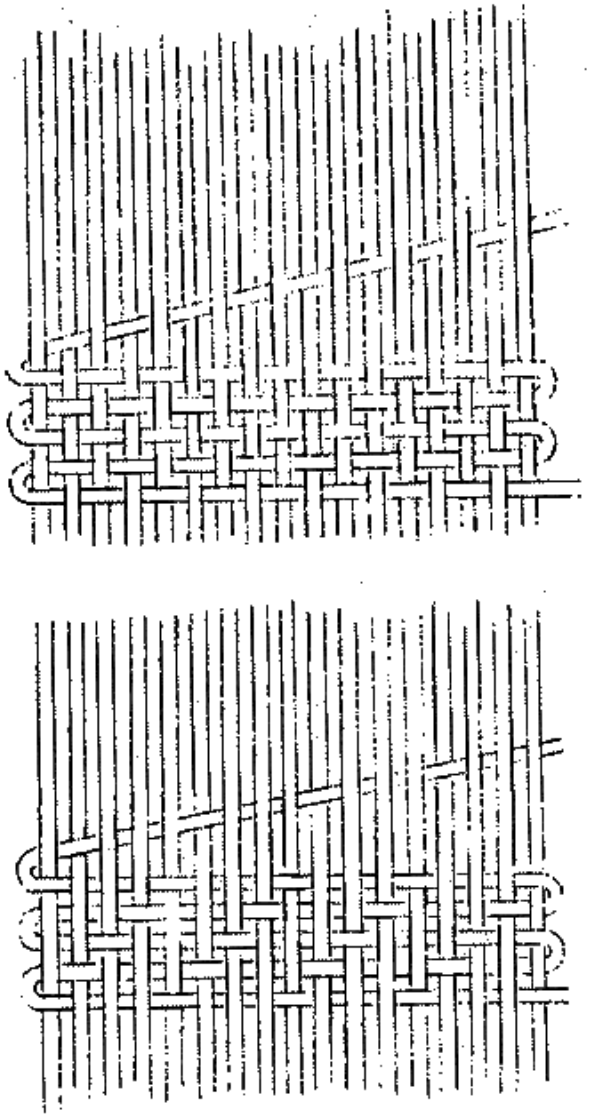


Fig. 11. Trama pânzei: (sus) țesătura simplă și (jos) țesătura de tipul serj, din care au derivat țesăturile "în V" și damascurile (după G.E. Mâle).

Mai puțin luată în seamă de pictorii epocii noastre sau de furnizorii lor, trama pânzei își are totuși importanța ei în conservarea operei pictate și restauratorii o semnalează. Se știe că în condițiile schimbărilor de umiditate atmosferică este previzibilă o anumită modificare a suprafeței oricărei pânze din fibre vegetale. O țesătură simplă, cu fire verticale și orizontale, se opune prea puțin acestei fluctuații dimensionale, în vreme ce împletiturile mai complicate acționează ca un soi de frână, echilibrând într-un fel tracțiunile exagerate. Efectul final este o mai bună conservare a pastei, așa cum o demonstrează picturile Veneților din secolul al XVI-lea (Veronese etc.), care s-au folosit de pânza "în brazi", sau ale altora, care au lucrat pe damasc (unii veneți, bolognezii din secolul al XVII-lea, Murillo etc.)[1].

Grenul pânzei depinde de grosimea firelor și distanța dintre ele, putând fi mare și dens, mare și rar, fin etc. Oricum, grenul joacă un rol care nu poate fi neglijat în expresia suprafeței pictate. Un gren fin pare în general mai potrivit pentru lucrări de mici dimensiuni și invers, unei lucrări mari grenul aspru și vizibil îi va "popula" chiar zonele neimportante prin vibrații ale luminii, provocate de alternarea măruntelor protuberanțe ale țesăturii, acele mici accente de umbră și lumină care apar în funcție de unghiul de incidență al razelor ce luminează tabloul. Un gren mai evident pare mai potrivit pentru teme de peisaj sau de natură statică, de pildă, în schimb unul mai fin se potrivește parcă mai bine unei teme de nud, ori, și mai bine, unor lucrări în care se intervine cu glasiuri. Gustul pictorului poate fructifica grenul în multe alte feluri.

Rezistența picturii are și ea o anumită legătură cu grenul. Astfel, o pânză cu grenul mare — care are prin urmare firul gros — , dacă este și densă, va constitui un suport ceva mai rigid, cu alte cuvinte va asigura o mai bună protecție a stratului de culoare decât una cu grenul mare, însă rară, mai apropiată de tipul "sac". Aceasta din urmă va trebui încărcată cu prea mult grund pentru a-i umple "ochiurile" mari, iar grundul gros va putea cracla cu ușurință. Sunt întotdeauna mai bune pânzele dense, fie ele groase ori mai puțin groase. Dacă nu dispunem decât de pânze subțiri și relativ rare, să nu uităm că prin maruflaj acestea își pot spori rigiditatea și împuțina masa de grund, ambele constituind câștiguri certe.

---

1. A se vedea prețioasele observații făcute de Gilberte Emile-Mâle, *op. cit.*, p.118-119

Controlul pânzelor în momentul cumpărării este o măsură de prevedere elementară pe care suntem adesea tentaţi să o neglijăm, deşi cu preţul câtorva clipe în plus am putea evita eventuale neplăceri ulterioare. O pânză bună este înainte de toate una curată, fără urme de grăsime sau de alte origini (la care grundul va adera îndoielnic). O pânză bună are trama uniformă, fără spaţii goale sau aglomerări, are firele dese, egale între ele şi constante pe parcurs (fără noduri).

* * *

Înainte de a trece la problemele puse de *întinderea pânzei* pe şasiu, să recapitulăm: ce înseamnă *destinderea pânzei*?

La început o pânză bine întinsă sună uşor sub ciocănitul degetelor, iar după grunduire va suna "ca o tobă". Ulterior, pânza "se lasă" mai mult sau mai puţin, urmând apoi perioade alternative de contracţii şi extensii, iar cu vremea devine din ce în ce mai inertă. Uneori apar cute, de cele mai multe ori nu, dar aceste mişcări neîncetate afectează sănătatea grundului şi implicit a cuşei picturale, pe care câteodată o încreţesc, alteori o fragmentează prin dilatare. Destinderile se datorează: (1) naturii fibrelor vegetale, care se alungesc întrucâtva la întinderi; (2) discontinuităţii aceloraşi fibre vegetale, care sunt alcătuite din mai multe fire răsucite (toarse), fiecare având lungimi variabile; (3) lipsei de întindere reală a fibrelor la ţesere, aceasta fiindcă în maşinile de ţesut ele sunt împletite fără ca practic să fie şi întinse prea bine, ceea ce face ca să-şi mărească suprafaţa chiar unele pânze ţesute din fibre inerte.

De aici rezultă nevoia stăvilirii acestor alungiri ulterioare, lucru realizabil într-un singur mod: prin *atingerea elongaţiei maxime* încă de la început, dinainte de a fi fost aplicată preparaţia. În acest sens ne pot sluji ca model demersurile restauratorilor avizaţi — întotdeauna modele de competenţă tehnică şi aplicaţie — care îşi spală de repetate ori, cu apă fiartă şi cu săpun, noile pânze destinate rantoalării. Spălările se fac după ce pânzele au fost întinse pe şasiu, sunt urmate de uscări şi de presări puternice cu mâna, iar după fiecare "lăsare" se reîntind din cuie, până când nu mai cedează la apăsări. Avem de-a face cu o operaţie care, ne spune[1] M. Havel, "determină

1. Marc Havel, *op. cit.*, p. 28

în mod curent o elongație de 5 la 10%". Și vom observa că este vorba de inversul rezultatului ce se obține prin "intrarea la apă" a pânzei, pe care din păcate destui pictori o practică. Prin simpla introducere a țesăturii în apă fibrele își micșorează lungimea, ne induc în eroare și cu atât mai mult vor ceda ulterior.

Întinderea temeinică a pânzei cu ajutorul cleștelui special trebuie totodată precedată de o altă operație, la fel de necesară: *dezapretarea* (decatarea). Apretul provenit din procesul de fabricație este alcătuit din cleiuri vegetale parțial compatibile cu cleiurile noastre de grunduri, așa încât trebuie îndepărtat. Iată deci că este utilă oricum amintita spălare cu apă fierbinte și cu săpun, prilej cu care vor fi eliminate și alte reziduuri proprii fibrelor textile. Cât privește noutatea procedurii, să nu ne facem iluzii: într-un text[1] privind practica picturii, ea este consemnată de J.B. Oudry încă la jumătatea secolului al XVIII-lea: "Dacă nu avem grijă să scoatem acest apret printr-o spălare temeinică (și la aceasta ne gândim arareori), ele (pânzele) se încrețesc chiar la mult timp după ce tabloul a fost pictat și mai ales când umiditatea locului unde se află expus a avut timp să-l atace prin spate, producându-i pe alocuri umflături, ceea ce creează un efect cu totul neplăcut și iremediabil".

Câteva pregătiri prealabile sunt indispensabile întinderii pânzelor, operație căreia suntem tentați să nu-i acordăm prea multă atenție. În afara spălării temeinice a pânzei, ele se rezumă la procurarea câtorva unelte de lucru, la pregătirea cuielor și a șasiurilor.

Ustensilele care se găsesc în mod obișnuit, sau oricum, sunt de nelipsit din orice atelier de pictură: un clește de tapițer cu "gura" lată între 6-12 cm, un ciocan ușor, un mic clește de scos cuie, o șurubelniță, un fierăstrău de mână ("coadă de vulpe"), mai multe foi de glaspapir (din care una să fie învelită strâns pe o stinghie de lemn cu fețele plane, de aproximativ 15 x 6 x 2 cm).

O remarcă: folosim uneori, imprudent, un *clește de tapițerie* adaptat (improvizat), care se închide greșit, la modul "dinte între dinte", deci în zig-zag. Un clește bun strânge "dinte pe dinte", sau are zimți pe ambele fețe, plate, de îmbinare și poate fi folosit atât la întinderea pânzelor curate, nepreparate, cât și pentru cele deja grunduite și pictate, al căror grund și pastă picturală nu se va fărâmița în zonele de strângere.

---

1. Marc Havel, *op.cit.*, p. 28.

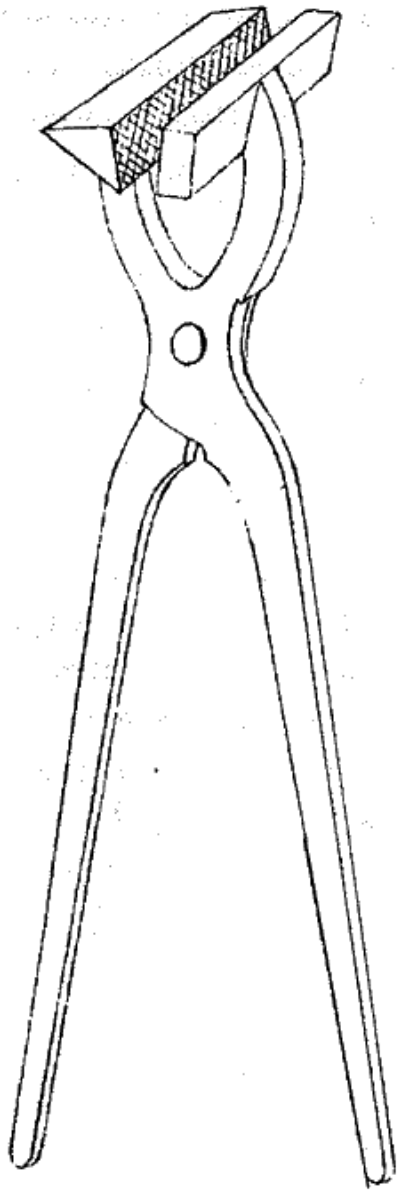


Fig. 12. Cleştele pentru întins pânza

Cuiele cele mai bune sunt, fără dubiu, inoxidabile (din aramă etc.), de formă conică, iar nu cilindrică şi cu floarea lată. Cuiele de tapiţerie (aşa zisele "cuie albastre") sunt din fier şi rugina nu le ocoleşte în ambianţele umede — iar rugina "putrezeşte" ulterior marginile pânzei, la locurile de fixare ale cuielor, provocând destinderea prematură şi ireversibilă a tabloului. Protejarea lor împotriva ruginei e simplă: se introduc într-un mic recipient în care s-a pus

puțin ulei de in fiert, dublat cu esență ori cu petrosin; pot fi scose imediat și puse la uscat câteva zile, întinse pe o bucată de pânză care va absorbi surplusul de ulei, lăsându-le totuși "învelite" într-o peliculă subțire de ulei. (Mai puțin eficace, protejarea cuielor din fier poate fi făcută și după întinderea pânzei, sau chiar la sfârșit, când pictura e gata, atingând capul fiecătui cui cu pensula înmuiată în verniu; dacă folosim 10% șelac în alcool, uscarea se produce aproape instantaneu, dar rezistența soluției este mai slabă decât a verniului).

Astăzi, unii pictori înlocuiesc cuiele cu capse metalice implantate cu ajutorul unui pistol cu arc — o suluție modernă datând de câteva decenii. Nu li se poate reproșa capselor nici lipsa de eficiență și nici pretinsa "lipsă de elganță", utilizarea lor fiind mai comodă și oricum, o chestiune de gust. Singura condiție este ca metalul — supus ruginirii — să fie tamponat după fixare cu un verniu diluat cu esență, sau cu un ulei alungit cu esență.

Șasiurile. În zilele noastre cele mai utilizate sunt șasiurile de brad, lemn ușor și plăcut (alături de tei, mesteacăn etc.).

Nu este de prisos să insistăm asupra condiției ca lemnul să fie complect uscat, pentru a evita aspectul penibil de răsucire "în elice" a tablourilor, produs la câtăva vreme după ce au părăsit atelierul pictorului. De altfel, răsucirile și încovoierile șasiurilor sunt datorate și altor cauze, previzibile și relativ ușor de evitat printr-un plus de atenție în momentul achiziției. Lemnul unui șasiu bun trebuie să fie așadar bine uscat, curat și neted, fără carii sau zone dubioase, fără noduri (sau cu cât mai puține) și, pe cât se poate, să aibă fibrele paralele între ele și totodată paralele cu marginile.

Șasiurile cu secțiune oblică sunt astăzi comune, utilizarea lor având o valoare de regulă, cu atât mai pozitivă cu cât este mai îndoielnic spectacolul oferit de multe șasiuri vechi, plate, care și-au imprimat marginea interioară în pânza pictată — și care dau destul de lucru restauratorilor.

Șasiurile cu colțurile fixate cu clei și bătute în cuie trebuie socotite mediocre și evitate. Optime sunt — indiferent de dimensiunile lor — șasiurile cu pene, apărute în secolul al XVIII-lea, care permit întinderi ulterioare, cu mențiunea că la început penele trebuie abia introduse în lăcașurile lor, urmând a fi bătute abia la eventualele destinderi târzii ale pânzei.

Deși despre soliditatea șasiurilor s-ar putea discuta mai mult, ne mărginim doar la câteva recomandări care întrunesc oarecum opiniile tehnologilor:

— dimensiunile *medii* (între 1-1,5 m.p.) e bină să aibă stinghiile late între 5-7 cm, la o grosime de 2 cm, şi să fie prevăzute cu 1-2 traverse simple sau în cruce (cu pene);

— dimensiunile *mari* (între 2-3 m.p.) ar fi necesar să aibă stinghii late între 8-10 cm, pentru grosimi de 2-3 cm, având confecţionate traverse în cruce simplă sau dublă (cu pene);

— dimensiunile *foarte mari* (de peste 3 m.p.) ar trebui să aibă lăţimea stinghiilor de minimum 10 cm, pentru grosimi între 4-5 cm şi mai multe traverse încrucişate de consolidare. (Astăzi, şasiuile ample se confecţionează uneori din ţevi de duraluminiu metal rezistent şi uşor).

Pentru şasiurile tradiţionale de lemn sunt recomandabile câteva prelucrări iniţiale, necesare atât în privinţa aspectului, cât şi în scopul unei bune conservări a picturii: frecarea cu glaspapir a tuturor feţelor şasiului, pentru a fi îndepărtate asperităţile, rotunjirea uşoară a tuturor muchiilor, mai cu seamă a acelora pe care se sprijină pânza — pentru ca să nu se "taie" ţesătura, şi "îndulcirea" cu glaspapir a colţurilor şasiului, în acelaşi scop.

În sfârşit, înaintea fixării pânzei vom face controlul perpendicularităţii unghiurilor şasiului, folosindu-ne de un echer, de colţul unei planşete etc. Controlul se poate face şi cu ruleta sau cu ajutorul unei stinghii de lemn, cu care se măsoară diagonalele suprafeţei care, evident, vor trebui să fie egale. O altă metodă utilă este imobilizarea şasiului — după ce i-au fost fixate unghiurile la 90 de grade — cu ajutorul unei (sau unor) stinghii bătute în cuie subţiri; stinghia se fixează oblic faţă de unul din unghiurile (colţurile) drepte ale şasiului şi rămâne bătută în cuie până după fixarea pânzei.

În tabelul de mai jos prezentăm dimensiunile şasiurilor aşa cum sunt ele standardizate şi livrate astăzi pe plan internaţional. (Proporţiile lor, determinate de raporturi armonice, au stârnit totuşi unele reproşuri asupra cărora nu vom stărui[1]). Este un bun punct de plecare pentru pictori, practic pentru alegerea dimensiunilor lor, ca şi a ramelor respective. Vom observa că, întrucât sunt constituite din elemente disparate, şasiurile standard nu limitează definitiv disponibilităţile pictorului, nu-i forţează alegerea la una sau la alta din cele trei serii (figură, peisaj, marină) întrucât sunt interşanjabile,

1. Xavier de Langlais, *op. cit.*, p. 406

permiţându-i şi alte alcătuiri. Ar mai fi de adăugat că unele asemenea tabele includ şi numărul 0 (zero), concretizând în acest caz dimensiunea "figurii" la 18 x 14 cm iar pentru "peisaj" la 18 x 12 cm (ultima lipseşte).

NR.	FIGURĂ	PEISAJ	MARINĂ
1	22 x 16	22 x 14	22 x 12
2	24 x 19	24 x 16	24 x 14
3	22 x 22	27 x 19	27 x 16
4	33 x 24	33 x 22	33 x 19
5	35 x 27	35 x 24	35 x 22
6	41 x 33	41 x 27	41 x 24
8	46 x 38	46 x 33	46 x 27
10	55 x 46	55 x 38	55 x 33
12	61 x 50	61 x 46	61 x 38
15	65 x 54	65 x 50	65 x 46
20	73 x 60	73 x 54	73 x 50
25	81 x 65	81 x 60	81 x 54
30	92 x 73	92 x 65	92 x 60
40	100 x 81	100 x 73	100 x 65
50	116 x 89	116 x 81	116 x 73
60	130 x 97	130 x 89	130 x 81
80	146 x 114	146 x 97	146 x 89
100	162 x 130	162 x 114	162 x 97
120	195 x 130	195 x 114	195 x 97

Întinderea pânzei pe şasiu e bine să se facă într-o încăpere normală ca temperatură şi umiditate[1], lucru pe care îl ignorăm adesea.

1. Marc Havel, *op. cit.*, p. 29, indică 20 de grade Celsius şi o umiditate de 65% ca moment în care pânza de in atinge maximun de elongaţie, deci starea optimă pentru întindere

Pânza care urmează să fie întinsă se taie întotdeauna mai mare decât şasiul, astfel încât să depăşească viitoarea suprafaţă pictată cu 4-6 cm. Ne mai punând la socoteală aspectul sărăcăcios al unei pânze prea mici, decupate în aşa fel că abia mai poate fi prinsă în cuie, rezistenţa la tracţiuni a unor asemenea margini înguste va fi cu siguranţă deficitară peste ani, punând în pericol pictura.

Întinderea pânzei se începe, tradiţional, *de la mijloc spre margini* şi "în cruce" (fig 13): primele 2-3 cuie se fixează la mijlocul unei laturi a şasiului, iar următoarele 2-3 la mijlocul laturii opuse; se bat apoi altele 2-3 la mijlocul celei de a treia laturi, apoi tot atâtea la ultima latură. În continuare, se revine la prima latură, bătând câte un cui la dreapta şi la stânga cuielor deja fixate, apoi se face acelaşi lucru la toate celelalte laturi, de fiecare dată "în cruce" şi de la centru spre margini, până la complecta fixare. Distanţa dintre cuie e bine să fie cât mai uniformă, la aproximativ 4-5 centimetri.

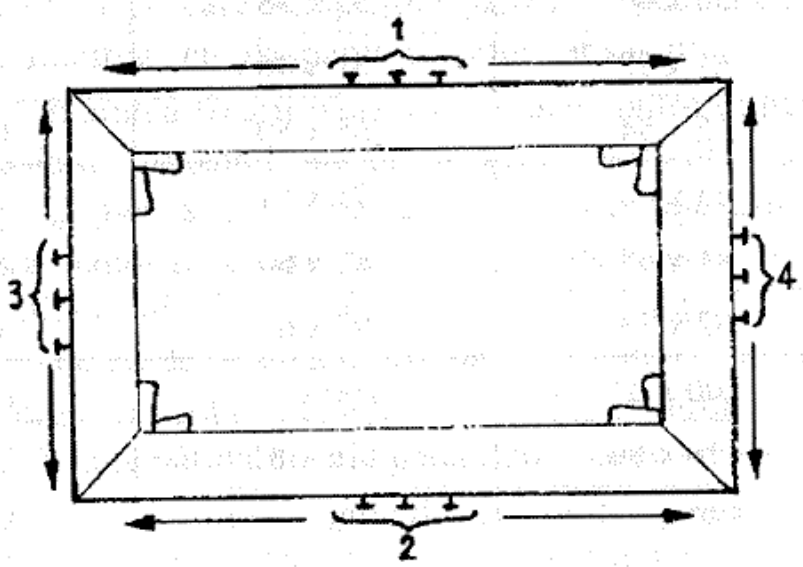


Fig. 13. Întinderea pânzei după sistemul "în cruce", mai potrivită pentru pânzele grunduite sau pictate.

O metodă pe care ne-o sugerează Xavier de Langlais[1] aduce un plus de maniabilitate şi de întindere a pânzei. De astă dată cuiele se bat *de la exterior spre centru* (fig,14). Se începe cu prima latură: pânza se fixează cu două cuie

1. Xavier de Langlais, *op. cit.*, p.98

la una din extremităţile şasiului, apoi se întinde puternic şi se fizează cu alte două cuie la cealaltă extremitate; se continuă alternativ, de o parte şi de alta, ultimul cui urmând să fie bătut la mijloc. După terminarea complectă a primei laturi se trece la cea opusă, care se bate şi ea complect. Urmează a treia şi a patra. Avantajului unei mai complecte şi mai controlate întinderi i se adaugă, în acest caz, acela al comodităţii: şasiul nu mai trebuie rotit de atâtea ori. Metoda este valabilă pentru toate pânzele *nepreparate*. (Pânzele deja *grunduite sau pictate* se întind după prima metodă, o atenţie specială trebuind acordată tracţiunii cu cleştele, când cea mai mică neatenţie se poate solda cu zeci de cracluri ale grundului şi culorii.)

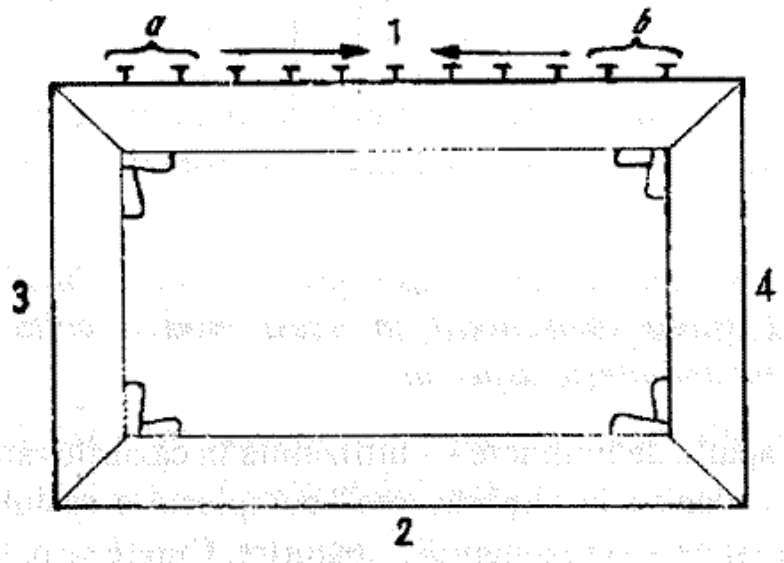


Fig. 14. Sistem raţional de întindere temeinică a pânzelor nepreparate. Fiecare latură se fixează complect înainte de a se trece la următoarea.

Indiferent de metoda adoptată, pânza se fixează în aşa fel încât să aibă fibrele riguros paralele — respectiv perpendiculare — cu stinghiile şasiului. Nerespectarea acestei recomandări cu valoare de regulă provoacă tracţiuni aleatorii, care pot genera eventuale cute şi care fisurează grundul şi culoarea.

Cuiele nu se bat niciodată complect decât după ce pictorul a pus "ultima pensulă", fiindcă o pânză la care se lucrează mult cu pensule aspre sau cu cuţitul se "lasă" şi trebuie reîntinsă din cuie; iar atunci când se bat definitiv, floarea cuielor nu se îngroapă cu totul, pentru a putea fi scoase uşor, la nevoie, cu şurubelniţa.

Cu *fixarea colțurilor pânzei* se încheie întinderea. Ea are un rol estetic și unul de protecție: colțurile pânzei se împăturesc în așa fel încât să nu fie dispuse în afară, ci să fie practic mascate (fig.15). După îndoire se fixează cu cuișoare.

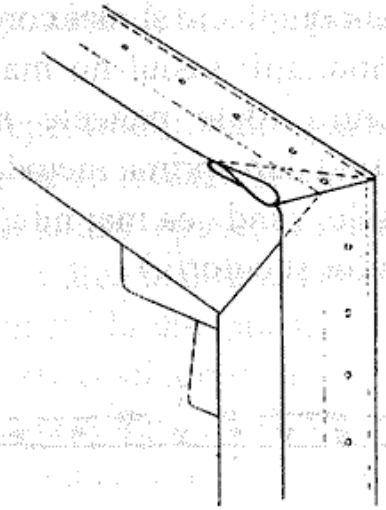


Fig. 15. Fixarea (mascarea) în acest mod a colțurilor pânzei o protejează și îi îmbunătățește aspectul.

O metodă aparte de întindere — utilizabilă în cazurile rare când pictorul *renunță la ramă,* constă în "îmbrăcarea" complectă a șasiului în propria-i pânză, după o prealabilă și rezonabilă împăturire. Cuiele se bat de astă dată în canturile interioare ale șasiului (fig.16).

Protejarea reversului pânzei pictate nu poate fi neglijată, întrucât aerul conține întotdeauna o anumită cantitate de umiditate; pânza conține ea însăși peste 10% apă, iar variațiile atmosferice sunt inevitabile. Trebuie luptat așadar împotriva căldurii, a răcelii și mai ales a umezeli peretelui.

"Impregnările pe bază de ulei, de ceară amestecată cu sacâz, ale reversului pânzelor pictate erau curente în secolele XVII-XVIII". constată G.E. Mâle[1]. S-au mai încercat diverse alte soluții:

1. Gilberte Emile Mâle, op. cit., p. 33

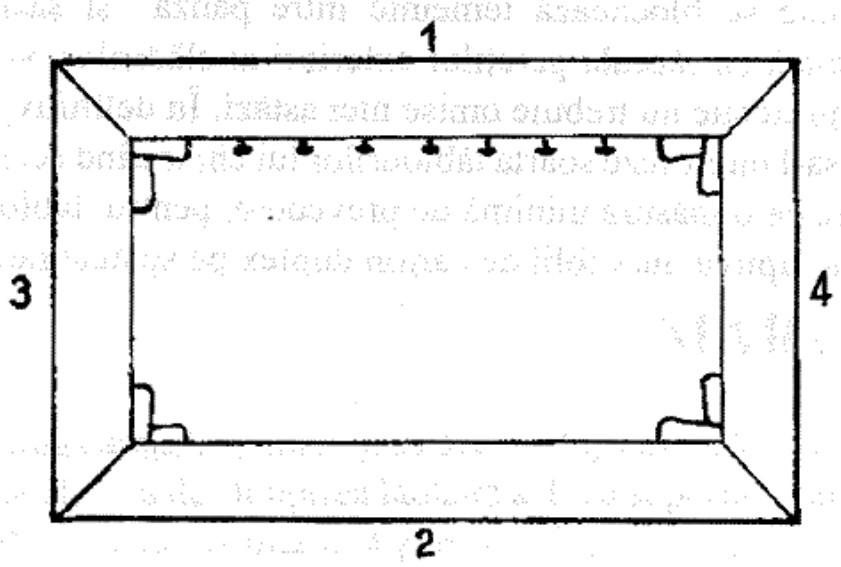


Fig. 16. În cazurile, rare, când se renunţă la ramă, pânza, după o împăturire corespunzătoare, se fixează în cuie pe canturile interioare ale şasiului

— peliculizarea cu ceară simplă dizolvată în esenţă, cu răşini dizolvate în esenţă (verniuri), cu cauciuc dizolvat în petrol, cu şelac în alcool etc;

— intercalarea între şasiu şi pânza pictată a unei alte pânze, preparate cu un grund uleios (cu grundul dispus pe tablou);

— peliculizarea pânzei (după Vibert)[1] cu două stratrui de fixativ de acuarelă (produs diferit de cel actual, realizat altădată de firma Lefranc)

— protejarea spatelui tabloului cu o pânză impermeabilizată, fixată pe spatele şasiului, era o altă soluţie veche etc.

Mai recent au fost experimentate foliile de plastic aşezate sub tablouri. Reţinem propunerea lui Jean Rudel[2] de a aşterne pe pânză un foarte subţire strat de apă cu clei, urmat, după uscare, de un la fel de subţire strat de acetat de aluminiu (1 parte) dizolvat în apă (10 părţi, în greutate); acest ultim adaos va face cleiul insolubil în apă, altfel spus imputrescibil.

Deşi igrasia pereţilor nu mai pune problemele de altădată, dacă vom ţine seama de praful, fumul, impurităţile accidentale, resturile rămase de la zugrăvit

1. J.G. Vibert, *La science de la peinture*

2. Jean Rudel, *Technique de la peinture*, Presses Universitaires, Paris, 1974

(dintre care unele se blochează temeinic între pânză şi şasiu) etc., sau umiditatea asociată cu răceala pereţilor exteriori ai clădirilor, vom conchide că măsurile de protecţie nu trebuie omise nici astăzi. În definitiv, este normal ca pe un pictor să-l intereseze soarta tablourilor lui chiar când acestea nu-i mai aparţin. Oricum, ca o măsură minimă de prevedere, pentru tablourile mici şi medii se impune lipirea unei folii de carton duplex pe spatele ramelor.

Capitolul 3

MARUFLAJUL

Procedura căreia îi spunem şi astăzi — după numele ei vechi — maruflaj şi care nu este altceva decât lipirea laolaltă a două suporturi, unul flexibil peste altul (mai) rigid, poate fi întâlnită pentru prima oară în culturile vechi. Am amintit deja unele sarcofage egiptene maruflate cu pânză de in, ca şi panourile elenistice sau statuile gotice pregătite la fel.

În mileniul nostru, la primele lui începuturi, întâlnim maruflajul consemnat în tratatul lui Teofil (care folosea pentru lipire caseina), fără să fie totuşi un procedeu folosit frecvent, iar cum din această perioadă au ajuns până la noi prea puţine opere va trebui să acordăm importanţă mai curând mărturiilor scrise. Astfel, dintre "pictorii bătrâni" cum îi numeşte Vasari[1] pe artiştii care au trăit în secolul al XIII-lea , Margaritone îşi marufla panourile cu pânză de in înainte de a şi le prepara cu ipsos. Nu putea fi singurul, pentru că Cennini, bun păstrător al tradiţiilor, descrie în capitolul CXIV la modul explicit: "Cum trebuie să se pună pânză pe panou. După ce ai dat cu clei — spune el —, ia o pânză veche de fir de in, dar să fie de soi, albă, fără nici o pată de grăsime. Ia apoi cel mai bun clei, taie, sau rupe fâşii mari şi mici din pânza aceasta; înmoaie-le în clei şi întinde-le cu mâinile pe suprafeţele acestor panouri sau plăci; dezdoieşte mai întâi cusăturile, cu podul palmelor, întinzându-le bine, şi lasă-le să se usuce timp de două zile". Astfel de suporturi vor folosi câteodată, peste secole, Van Dyck, Murillo, Baronul Gros, Philippe Rouseau, Carpeaux, Ingres, Nicolae Grigorescu şi câţi alţii. În pictura bizantină de panou, pânza maruflată[2] apare spre sfâşitul secolului al XIV-lea şi, fără să devină o regulă, este des folosită astfel. În operele similare româneşti, pânza

1. Giorgio Vasari, *Vieţile...*, Vol.I, p. 211

2. Egon Sendler, *op. cit.*, p. 178

de cânepă sau de in maruflată pe panou este prezentă[1] cu deosebire în secolul al XVII-lea, atât în Muntenia, cât şi în Moldova.

Să fie oare pânza singurul suport flexibil la care au recurs pictorii pentru maruflaj? Firește că nu. Hârtia, oricât de curios ar părea, este un astfel de suport. O găsim pentru prima oară menţionată în tratatul lui Leonardo da Vinci (pa. 501): "Pictează pe hârtia pe care ai lipit-o pe o pânză înrămată, hârtia fiind tăiată drept şi bine întinsă. Pe hârtia întinsă trage un strat de grund..." La fel o va folosi Rubens (care avea o preferinţă, din câte se spune, pentru hârtie maruflată) şi Van Dyck, iar în secolul nostru Chagall, Braque şi alţii. "Hârtia, când este lipită pe pânză sau pe panou cu caseină, oferă un suport excelent. Rouault n-a pictat niciodată altfel", ne asigură[2] André Lhote.

În paralel s-a pictat şi peste hârtie lipită pe lemn. În secolul al XVI-lea o făcea Giulio Romano (vezi *Triumful Galateei* de la Muzeul Naţional de Artă) în secolul al XVII-lea, Jordaens şi Murillo, mai târziu Fantin-Latour şi atâţia alţii, printre care îi putem cita pe Cézanne şi pe Mondrian.

Cartoanele pânzate par a data abia din secolul trecut. Sunt suportul câtorva lucrări aflate la Muzeul nostru naţional, provenite din perimetrul francez (Diaz de la Pena etc), al altora semnate de Theodor Aman, Nicolae Grigorescu (micul tablou cu Dragoş care înfruntă zimbrul); le-au folosit şi alţi artişti români, dintre care îi pomenim numai pe Ion Ţuculescu, Corneliu Baba, Alexandru Ciucurencu.

Inventivitatea pictorilor nu se putea dezminţi nici de astă dată, aşa încât întâlnim uneori asocieri surprinzătoare: o serie de zece scene pastorale şi galante provenite[3] din atelierul lui Nicolas Lancret — secolul al XVIII-lea — sunt pictate pe o piele gofrată, lipită peste pânză; o vedere din Posada a lui Grigorescu e lucrată pe pânză adosată prin lipire unei plăci de ardezie; alteori se foloseşte pânza lipită pe carton fixat pentru mai multă siguranţă pe lemn etc.

* * *

Depăşind această scurtă privire îndărăt, vom spune că denumirea operaţiei de care ne ocupăm vine de la cea a unui clei vechi, astăzi abandonat

1. Mihail Mihalcu, *Valori medievale româneşti*, p.96
2. André Lhote, *Tratat despre peisaj*, p. 77
3. Tablourile se găsesc la Muzeul Naţional de Artă

(franc. *maroufle*), a cărui compoziţie este incertă[1] şi că s-ar putea foarte bine înlocui cu una mai nouă şi deja întrebuinţată — *caşerare,* ori de ce nu?, cu una românească: *lipire*. Fidelitatea pentru tradiţia de atelier ne determină să nu părăsim termenul consacrat.

La modul general, un suport subţire şi flexibil este lipit deasupra unuia mai gros şi (mai) rigid, cu ajutorul unui clei bun. Un astfel de suport combinat va avea o stabilitate mai mare decât a fiecărui material luat în parte şi va reţine vreme de decenii şi chiar de secole atât straturile compacte de materie colorată aglutinată cu ulei, ou sau cazeină, cât şi particulele fine ale acuarelei, ale unor tuşuri sau ale unor simple desene.

Maruflajul vizează scopuri multiple, în afara rigidizării suporturilor flexibile şi semirigide, cum sunt pânza şi cartonul. Pânza lipită pe lemn, de exemplu, consolidează panoul, menţinându-i laolaltă scândurile din care este alcătuit, îi temperează mişcările de extensie-contracţie provocate de umezeală, previne şi maschează crăpăturile şi neregularităţile lemnului (un grund aplicat direct pe suprafaţa lui va ceda şi se va desprinde mai uşor decât de pe una maruflată). În plus, prin maruflaj preparaţia devine mai compactă, crescând atât rezistenţa ei cât şi a stratului de pictură.

Punctul sensibil al suporturilor realizate prin maruflaj rămâne calitatea cleiului. Pânza reacţionează la umiditate şi la uscăciune în alt ritm decât hârtia, de pildă, fibrele având un alt coeficient de elasticitate, astfel că după o vreme cleiul de slabă calitate cedează şi hârtia pictată trebuie lipită pe un alt suport — iar o asemenea operaţie e riscantă, după cum plină de dificultăţi este şi trecerea unui asemenea suport de pe un şasiu pe altul. Şi cine ştie dacă nu dificultăţi de acest gen, la care se adaugă şi osteneala operaţiei însăşi, au contribuit la relativ slaba popularitate a acestor suporturi.

Cleiurile. Dacă există o regulă, aceasta este folosirea unui clei de bună calitate. Cele mai bune rezultate le-au dat cleiurile pe bază de gelatină şi de cazeină. Cleiurile de amidon şi de făină (papul) trebuie privite cu neîncredere şi folosite pentru lucrări care prin natura lor nu sunt destinate să dureze. La rândul lor cleiurile acrilice şi vinilice pot fi şi au fost folosite destul de mult în deceniile din urmă, depăşindu-se o anumită rezervă firească (oricâte satisfacţii de moment ar oferi, sunt totuşi prea "tinere" şi încă nu au suportat proba fără drept de apel a timpului).

---

1. După Larousse, este un "clei foarte tenace, făcut din reziduul culorilor frecate cu ulei pe care pictorul le lasă în godetă" (?), după alţii este un clei de secară etc.

Dintre cleiurile pe bază de *gelatină*, aderente şi durabile, ne putem opri la cel de peşte, la cel de piele (în plăci), la gelatina alimentară, sau la altele de aceeaşi calitate, pe care le vom folosi exclusiv calde. Proporţia de clei în apă va putea să varieze uşor — în funcţie de natura suporturilor, respectiv de capacitatea lor de absorbţie — în jur de 100 grame clei la un litru de apă. Aceste cleiuri dau rezultatele cele mai bune dacă le folosim pentru suporturile ce urmează să fie pictate în culori de ulei (tehnicile pe bază de apă înmoaie cleiul maruflajului).

Cleiul de *caseină*, foarte bun, cu timpul devine insolubil în apă deci imputrescibil. Se foloseşte rece şi nu ne obligă să lucrăm în prea mare grabă, dar utilizarea sa e limitată la suporturile rigide, având neajunsul lipsei de flexibilitate. Proporţia cleiului de caseină va fi asemănătoare cu a celui de gelatină (circa 100 gr. caseină la un litru de apă, adăugându-se 2 grame amoniac). Preparat din caseină sau din brânză şi var, se utilizează exclusiv rece şi este mai propriu tehnicilor pe bază de apă, diluantul acestora ne mai afectându-l.

Cleiurile *acrilice şi vinilice* sunt la fel de potrivite, indiferent de tehnica adoptată (din păcate sunt ireversibile).

Alegerea unuia sau altuia din cleiuri depinde uneori nu doar de natura suporturilor, ci şi de alte considerente. De pildă, pentru maruflajul desenelor par mai indicate cleiurile de caseină, care deşi fac o priză lentă şi deşi apa din compoziţia lor are răgazul să îmbibe hârtia desenului, tuşul sau cărbunele nu este periclitat; în schimb, odată întărit, spatele lor va fi bine protejat. La maruflajul guaşelor şi acuarelelor, avantajul caseinei se poate transforma într-un neajuns: uscându-se lent, apa din clei îmbibă hârtia-suport şi poate dilua stratul de culoare; va fi preferat un clei de gelatină sau unul polimeric.

Dintre suporturile curente, *lemnul,* care după cum am văzut pune probleme de prelucrare prea minuţioase pentru a ne fi uşor accesibil, rămâne unul din cele mai vechi şi cele mai utilizate suporturi pentru maruflaj; rigiditatea lui este propice, să nu uităm, pentru menţinerea intactă a grundurilor şi a pastelor moderne. Poate fi înlocuit cu diversele placaje contemporane sau cu unele sortimente superioare de plăci aglomerate.

Cartonul este un suport curent astăzi, cerinţele lui fiind planitatea, rigiditatea şi o bună presare. Sunt de preferat micile dimensiuni, mai puţin supuse gondolărilor.

Pânzele folosite pentru susţinere pot fi din in, cânepă sau iută, mai groase. Celelalte, care se caşerează deasupra, vor fi subţiri, printre ele putând

intra şi bumbacul. Este recomandabilă spălarea apretului rămas din fabricaţie.

Hârtiile tari şi de grosimi medii se recomandă de la sine.

Prezentarea maruflajului de la caz la caz nu va putea fi probabil lipsită de interes pentru practicianul mai puţin familiarizat cu acest procedeu. Să începem cu cel mai răspândit tip.

MARUFLAJUL PÂNZEI PE LEMN

Mai întâi suprafaţa panoului se înăspreşte cu ajutorul unui raşpel etc, pentru o bună aderenţă a pânzei, apoi se acoperă cu un prim strat de apă cu clei şi se lasă la uscat de la o zi la alta; acest prim strat, de impregnare, poate fi mai puţin concetrat decât următoarul, dar trebuie aplicat cât mai fierbinte, deci fluid, pentru a pătrunde adânc în masa lemnului.

După o zi, folosind o soluţie caldă (120 gr de clei peste un litru de apă), se aplică un al doilea strat, fără să se insiste cu pensula, şi se trece imediat la aşternerea pânzei, procedând rapid: tifonul sau pânza fină, dezapretată şi croită adecvat, se înmoaie[1] în soluţia fierbinte, se stoarce puţin şi se întinde deasupra panoului umed. Cutele se scot cu palma sau cu o perie aspră, trăgând de la centru spre exterior şi apăsând totodată, iar dacă panoul este foarte mare pânza poate fi aplicată în mai multe etape.

Uneori se maruflează şi partea laterală a panoului, pentru consolidare. Dacă se renunţă la maruflarea părţii laterale, e bine să fie bătute uşor, cu o stinghie de lemn, marginile pânzei tăiate la dimensiunea panoului: fibrele i se vor destrăma şi le va creşte aderenţa.

O interesantă şi utilă rezolvare practică propune Xavier de Langlais pentru situaţiile în care panoul depăşeste lăţimea pânzei de care dispunem. Se procedează ca mai sus, folosind de astă două fâşii de pânză, ale căror margini de contact (interioare) le suprapunem cu 1-2 cm; câtă vreme cleiul nu s-a gelatinizat încă, folosindu-ne de riglă şi de o lamă bine ascuţită, facem o

1. Există opinii (Marc Havel, *op. cit.*, p. 35) după care , ca metodă generală, numai suportul gros se acoperă cu clei — mai întâi unul de impreganare, apoi altul de lipire — iar suportul subţire se aplică doar umezit cu apă curată. Cennini (*Tratat*, p. 106) şi alţii, nu împărtăşesc această opinie. În realitate lucrurile nu sunt de neîmpăcat: se poate aplica şi o pânză udată cu apă , cu condiţia ca imediat cea fost întinsă să se aştearnă deasupra soluţia de clei.

tăietură, lungă cât panoul, prin mijlocul benzii rezultate după suprapunere; înlăturăm cele două panglici înguste decupate prin incizia făcută şi pânzele se vor alătura perfect prin presare[1].

O altă stratagemă[2], în care cleiurile animale sunt înlocuite de ceruză frecată cu ulei, ne-o propune acelaşi autor: panoul se vopseşte direct cu un alb de plumb din tub alungit cu 20% esenţă de terebentină — în grame —, ceea ce constituie un prim strat, de impermeabilizare; ca strat de lipire se foloseşte un alb de ulei în care s-a încorporat 3% sicativ de mangan şi 10% verni de tipul *"colle d-or — Lefranc"*. Pânza se peliculizează cu soluţia obişnuită de clei, se usucă, apoi se întinde bine pe panou şi se presează, lăsând totul la uscat circa 15 zile).

PÂNZA PE CARTON

Procedeul este întru totul identic cu precedentul (pânză pe lemn). Pânza, tăiată mai mare cu 2-3 cm decât cartonul, poate marufla şi canturile acestuia (marginile pânzei se lipesc pe verso).

A nu se omite tendinţa cartonului, şi chiar a panoului subţire, de a se încovoia — mai cu seamă dacă folosim un clei "clasic" şi o pânză mai groasă —, şi deci nevoia de a-l marufla şi pe verso. Uscarea se face sub o planşetă grea, timp de o zi-două, ridicând-o din timp în timp pentru evaporarea apei.

Uneori s-a utilizat şi papul de făină de secară, aplicat pe faţa cartonului şi pe spatele pânzei.

O PÂNZĂ FINĂ PESTE ALTA GROASĂ

Alt procedeu similar cu primul. Cu specificarea că e mai bine ca pânza groasă, întinsă pe şasiu, să fie în prealabil încleită şi grunduită, pentru un spor de rigiditate (această preparaţie nu este însă o regulă).

Pânza fină, cu grenul mărunt (inclusiv una de bumbac), poate fi preparată mai apoi cu un singur strat de grund — iar puţinătatea grundului este întotdeauna o premiză pentru buna lui conservare.

---

1. Xavier de Langlais, *op. cit.*, p. 101

2. *Ibidem*, p. 103

HÂRTIA PE LEMN

Hârtia de bună calitate, de grosime mijlocie dar "nervoasă", se taie la dimensiunea panoului (sau ceva mai mare), se peliculizează rapid cu o soluție de apă cu clei (100 gr clei pentru un litru de apă), aplicată cu peria lată.

Panoul, impregnat în ziua precedentă, se acoperă cu al doilea strat de soluție, apoi, imediat, se suprapune hârtia, de la un capăt spre celălalt; suprapunerea hârtiei e bine să fie făcută de doi inși: unul ține suspendate două colțuri, iar altul fixează celelalte colțuri și presează fața hârtiei, zonă cu zonă, pe măsură ce perechea sa o lasă, folosindu-se de o cârpă curată sau de o perie uscată cu părul tare. Băşicile de aer se sparg cu acul şi se presează. Baterea marginilor — ca şi la pânză, cu o stinghie de lemn — nu este de prisos. Uscarea se face la orizontală, în 24 de ore, după care hârtia ce depăşeste panoul se "taie" prin răzuirea cu un glaspapir fixat pe o placă de lemn, frecând spre exterior.

Hârtia pe lemn se poate marufla şi altfel: după cea de a doua peliculizare a panoului putem suprapune o hârtie uscată sau umezită doar cu apă simplă; rezultatul depinde de calitatea hârtiei şi de abilitatea execuției.

HÂRTIA PE CARTON

Se procedează ca în cazul precedent (hârtia pe lemn). De astă dată, dacă suportul e destinat unor lucrări mai puțin pretențioase, se poate recurge la un clei vegetal (amidonul sau făina de grâu, fierte în apă până devin opalescente, aplicate numai pe hârtie, nu şi pe carton).

Încovoierile cartonului se previn prin maruflarea ambelor fețe, folosind o hârtie identică, şi prin uscarea la orizontală, sub o planşetă — care se ridică din timp în timp pentru evaporarea apei.

HÂRTIA PE PÂNZĂ

Vom proceda şi de astă dată ca în cazul lipirii hârtiei pe lemn. Se adaugă, în plus, necesitatea grunduirii prealabile a pânzei, pentru a-i creşte rigiditatea.

Să ne reamintim că utilitatea acestui suport combinat a fost probată de câțiva din "cei mari", dar că, totuşi, o anumită rezervă se impune de astă dată, mai cu seamă dacă nu dispunem de un clei bun: fibrele pânzei reacționând la uscăciune-umiditate în alt ritm decât hârtia, după o vreme cleiul slab va ceda,

operația trebuind reluată cu riscurile de rigoare. Durabilitatea suportului este condiționată de asemenea de calitatea hârtiei și a pânzei.

MARUFLAJUL PERETULUI CU PÂNZĂ

În arta murală uleiul a înlocuit uneori fresca — fiind vorba nu de un simulacru, ci de o altă tehnică — din motive variate, cum ar fi dilatarea timpului de execuție sau comoditatea, umiditatea relativă a încăperii sau nepriceperea etc., cu riscuri asupra cărora nu vom mai reveni.

Plusul de facilitate nu este neglijabil pentru pictorul care s-a decis pentru pânza maruflată, lipirea ei fiind posibilă înainte sau după executarea picturii. L-am pomenit pe Caravaggio pentru "sonoritatea" numelui său, dar în secolele XVII, XVIII și XIX o vor face-o mulți. Erau maruflate bolți, tavane și pereți curbi sau plați. Acest maruflaj se făcea cu adezivi diverși, amestecați sau nu cu alte materii. Printre ei, ceara frecată cu clei sau cu ulei, cleiurile de gelatină sau din secară ori grâu, dextrina, caseina. În secolul al XVII-lea, ne informează soții Mora și Philippot[1] era utilizat un adeziv complicat, alcătuit din "poix de Bourgogne, din ceară, rășină și ocru roșu, ceea ce dădea o materie suplă, care și astăzi se înmoaie la căldura mâinii".

Maruflajul pereților anumitor biserici de lemn[2] românești nu poate fi trecut cu vederea în această discuție. Aici se folosea pânza locală de cânepă lipită cu clei animal, de piele sau de oase. Interstițiile dintre bârnele aplatizate se umpleau cu mortar de var agrmentat, sau nu, cu cărămidă pisată și erau mascate cu fâșii mai mult sau mai puțin înguste de pânză, sau rar, de hârtie. Materia adezivă era alteori mai complexă, înglobând papul de făină de secară, cleiul, ceara, rășina de brad.

Destinat în general pereților de cărămidă sau de piatră mai mult sau mai puțin umezi, peste care o pictură aplicată direct ar fi în pericol, acest tip de maruflaj evident că nu mai are ca scop rigidicarea suportului, ci vizează izolarea expresă a stratului pictural față de umiditatea zidului. Fără să rezolve definitiv problema, procedeul constituie una din soluțiile posibile și totodată una din preocupările specialiștilor. Să ne oprim în cele ce urmează la

1. Paolo și Laura Mora, Paul Philippot, *op. cit.*, p. 157

2. Mihail Mihalcu, *Valori medievale românești*, p. 116

modalităţile propuse de doi specialişti francezi.

J. G. Vibert recomandă[1] mai întâi consolidarea peretelui: tencuiala deteriorată se înlocuieşte cu una nouă, solidă. După uscare, peretele se încălzeşte cu un reşou etc., şi, la cald, se impregnează cu un prim strat de verniu (răşini dizolvate în esenţe vegetale); după uscare se aplică atâtea alte straturi de verniu până când peretele devine complect neabsorbant. Eventualele accidente mărunte ale suprafeţei vor trebui nivelate cu ajutorul unui chit compus din nisip fin, ceară şi verniu. Maruflajul pânzei — pictate sau — se face în mod obişnuit, folosind ca adeziv un amestec de alb de plumb şi verniu de tablou.

Xavier de Langlais propune[2] impermeabilizarea peretelui (sănătos şi bine nivelat, cu un glet de ipsos) cu ajutorul uleiului de in curat şi bine sicativat natural, iar după uscare, tencuiala se acoperă cu alb de plumb — culoare de ulei — alungit cu esenţă terebentină (20% în greutate). Maruflajul se face folosind acelaşi adeziv pe care l-am mai întâlnit la panou: alb de plumb frecat cu ulei, în care s-a încorporat sicativ lichid de mangan (3% în grame) şi o cantitate de 10% verniu de tipul "colle d'or", Lefranc. Pânza care urmează a fi maruflată poate să nu mai fie încleită în prealabil, chiar dacă va fi atacată parţial de ulei.

Procedeul maruflajului cu pânză este folosit şi la pereţii nepericlitaţi de umiditate. De astă dată se poate renunţa la ceruză. Tehnologul ex-sovietic A.V.Vinner propune[3] două soluţii pentru asemenea situaţii. Prima constă în impreganrea (o dată sau de două ori) fie numai cu lapte degresat — care conţine în mod natural cazeină —, fie cu un amestec de lapte degresat (10 părţi) şi lapte de var (5 părţi). Drept clei de maruflaj se foloseşte făina de secară cernută (1 kg.), apă 6 (litri) şi balsam de terebentină (25-40 % faţă de papul preparat anterior). Cleiul va fi aplicat exclusiv pe perete, plin, peste care se întinde şi se presează atent o pânză cu grenul fin, care aderă mai bine.

Cu şi mai bune rezultate se poate folosi cleiul de peşte sau un clei bun

---

1. J.G. Vibert, *La science de la peinture*
2. Xavier de Langlais, *op. cit.*, p. 101
3. A. V. Vinner, *Materialî i tehnika monumentalno-decorativnoi jivopisi. Stennaia, plafonnaia i decorativnaia jivopis*, Moskva, 1953.

de tâmplărie, în plăci (100 părţi), amestecat cu balsam de terebentină (10-20 părţi) şi apă. Soluţia de încleire se aşterne atât pe perete, cât şi pe spatele pânzei de maruflaj, apoi se presează sistematic.

Capitolul 4

CLEIURILE

Includem sub numele de cleiuri o multitudine de materii diverse ca proveniență, aspect și proprietăți, dar care posedă o trăsătură comună: lipesc. Sunt utile în munca pictorului atât ca aglutinanți ai pulberilor colorate, cât și ca materii prime adezive necesare la prepararea suporturilor — în ambele ipostaze ele jucând un rol decisiv pentru soarta stratului de culoare. După o privire generală, le vom analiza în capitolul de față doar pe acelea care s-au dovedit mai propice ca lianți pentru grunduri.

Nu e întotdeauna ușor de reconstituit cleiurile celor vechi, cu care este normal să începem, fiindcă nu odată în textele de demult acestea sunt doar numite fără a fi și descrise, sau poartă nume improprii, fanteziste, care dacă mai sunt și transcrise ori retipărite eronat sporesc confuzia. Însoțiți de Vibert de-a lungul paginilor cărții sale de largă circulație pe la sfârșitul veacului trecut, vom vedea că le putem totuși grupa:

— mănușile vechi, cozile de vacă, băşica de peşte, carâmbii de cismă, pieile de iepure, picioarele de oaie, iezii născuți morți etc, sunt cleiuri de *gelatină*;

— laptele, brânza, cojile de caşcaval, insectele zdrobite, gălbenușul de ou, sângele de porc etc. sunt în general trimiteri spre cleiurile de *caseină*;

— *amidonul* și *glutenul* apar mai clar, ca făină de grâu, secară, orz, manioc, cartofi.

Alte materii adiționale nu fac execpție: carbonatul de calciu (piatra de var) apare ca sidef, perlă, carapace de stridie, ochi de melc, coarne de cerb, iar alcaliile (ușor de înlocuit astăzi cu amoniacul) apar ca var viu, urină de cămilă, gunoi etc. De altfel, conchide Vibert, toate materiile folosite altădată drept cleiuri pot fi actualizate și folosite în stare pură — gelatină, albumină, caseină, ceară, amidon, gluten, gumă-rășină, glicerină, amoniac —, iar prin combinarea și dozarea lor la nesfârșit ar rezulta tot atâtea cleiuri.

Distingem astăzi patru categorii de cleiuri: animale, vegetale, minerale şi sintetice.

Cleiurile animale cele mai importante, folosite din vremi îndepărtate şi verificate de practica multiseculară a atelierelor, au la bază două substanţe, gelatina şi caseina, asociate natural cu alte materii. Atât gelatina cât şi caseina sunt substanţe din familia proteinelor, asupra cărora vom reveni pe larg. Purificate, ele se prezintă ca plăci, folii, granule sau pulberi.

În afara lor există şi alte două cleiuri: gălbenuşul de ou şi albumina[1] (extrasă din albuşul oului, aceasta din urmă s-a folosit şi ca verniu).

Cleiurile vegetale sunt fie aşa numitele "gume", fie cleiurile care au la bază amidonul, la care se adaugă prin proprietăţile sale adezive şi zeama de usturoi. Se utilizează mai mult ca aglutinanţi, ori ca materii adezive necesare în lucrările auxiliare de atelier şi mai puţin pentru grunduri.

Gumele, secreţii siropoase ale anumitor arbori cum sunt cireşul, vişinul, prunul, caisul, piersicul, nu trebuie confundate cu gumele-răşini, care fac trecerea între gume şi răşini prin proprietăţi comune amândurora.Sunt solubile în apă, îndeosebi caldă, şi se conservă prin adaos de acid boric etc. Facilitează aglutinarea pigmenţilor într-o măsură mai mare decât cleiurile animale (iar prin adăugarea de miere, zahăr sau glicerină menţin mai multă vreme flexibilitatea stratului de culoare) şi ca atare sunt utilizate la fabricarea acuarelelor, a pastelurilor şi a unor temepre. Mai sunt utile ca adezivi sau apreturi. Astăzi se prepară şi pe cale chimică.

Una din gumele cunoscute este *cleiul de cireş*, menţionat încă în secolele XI-XII de Teofil, folosit şi la noi pentru prepararea unor "cerneluri" vechi.

Cea mai celebră şi mai folosită este însă *guma arabică*, gumă care în textele noastre vechi poartă nume pitoreşti: *comid alb* sau *de Alexandria, clei de piatră, zamă comid* etc., localizări, în parte, ale denumirii greceşti *kommi.*

Secreţie a unor salcâmi tropicali (accacia vera, accacia arabica, accacia Senegal etc.), ea era adusă altădată din Arabia — de unde şi numele, părând

1. Fără a fi ceea ce suntem obişnuiţi a înţelege prin cleiuri, aceste două materii au fost incluse aici pentru proprietăţile lor liante.

totuşi că ar fi vorba de produse diferite, întrucât cea veche era solubilă în esenţa de terebentină, iar cea de azi e solubilă în apă. În alcool se precipită.

La început este o materie vâscoasă de culoare gălbuie, care la aer se solidifică. Se vinde sub forma unor bulgări ceva mai mari decât alunele, colorați într-un galben-brun şi se foloseşte drept clei, pentru fabricarea unor tuşuri, ca aglutinant curent pentru acuarelele bune şi pentru pasteluri, în pictura cu clei, în unele grunduri, sau în industrie. A fost utilizată cu rezultate remarcabile în pictura medievală de manuscris, creind paste mai fluide şi mai transparente, ce păreau mai bogate decât cele frecate cu albuşul obişnuit pe atunci. Asemenea celeorlalte gume, se prepară şi sintetic.

Guma adragantă (numită uneori *tragant* sau *gummi-tragakant*), produsă de trunchiul arbustului oriental *astragalus gummifer,* se prezintă după uscare ca solzi tari, albi-gălbui, pulverulenţi care se dizolvă în apă caldă. Cleiul rezultat, incolor, în afara utilizărilor comune are şi altele, în industria hârtiei, a stofe lor, farmaceutică sau în alimentaţie. Se crede că face parte dintre aglutinanţii prezenţi în pictura vechiului Egipt[1].

Cleiurile din făină, obţinute prin fierberea acesteia în apă până când amestecul devine opalescent, sunt socotite în general mediocre din cauza naturii lor favorabile mucegaiurilor.

Cleiul din făină de grâu, superior ca aderenţă celui de amidon pur datorită plusului de materii ce-l alcătuiesc (glutan, fibrină vegetală etc.), este folosit încă de pe vremea lui Cennini, care îi descrie prepararea. Se foloseşte în legătoria de cărţi, pentru diverse alte lipiri şi, mai rar, pentru grunduirea unor pânze sau la maruflajul pânzei pe zid.

Cleiul din făină de secară, în afara utilizărilor comune cu cel precedent, a intrat cândva şi în compoziţia unor adezivi buni cu care erau rantoalate pânzele pictate supuse restaurărilor.

Cleiul de amidon (amidonul se extrage din orz, cartofi, grâu, castane etc.) este destul de durabil, rezistă mai bine la umezeală şi a fost folosit — aplicat în strat subţire — ca preparaţie pentru lucrări în cărbune, pastel, creion şi chiar acuarelă; în cazuri rare este aglutinantul unor guaşe mate.

---

1. Charles Moreau-Vauthier, *Pictura*, p.6

Există încă o grupă de asemenea cleiuri, obținute din anumite semințe fierte incomplet[1] în apă, anume până când "înfloresc". Așa este *cleiul din boabe de grâu*, semnalat în Rusia din secolul al XVI-lea și folosit destul de mult, se pare, *in secco*, drept aglutinant, între secolele XVIII-XIX. Acestuia i se alătură un clei din boabe de grâu asociate cu orz și un altul, din *semințe de in*, folosit tot în pictura murală, sau pentru prepararea unor grunduri destinate pânzei.

Dextrina este un produs gumos, extras din amidon prin depolimerizare. Amorfă, higroscopică și foarte solubilă în apă, se folosește ca aglutinant în pasteluri, guașă, ca apret, în industria coloranților etc. Dextrina albă, obținută din feculă de cartofi, dă prin încălzire o dextrină gălbuie sau brună, utilizabilă ca adeziv.

Zeama de usturoi strecurată după zdrobirea "căților", firește curățiți, este un modest adeziv vegetal, utilizat încă din Evul Mediu pentru fixarea foițelor de aur sau de argint.

Există și alte cleiuri vegetale — de soia, de ricin etc. — neutilizate de pictori.

Cleiurile minerale nu sunt utilizabile în pictură. Excepție face totuși *sticla solubilă*, numită și *apă de sticlă*, care este fie un silicat de sodiu, fie unul de potasiu. Incoloră, se diluează cu apă obișnuită și e folosită ca liant pentru unele zugrăveli, având proprietăți ignifuge și de impermeabilizare; aceste culori protejează bine lemnul, bazinele de apă, fațadele etc.

Adezivii sintetici constituie o importantă grupă de produse contemporane, larg utilizate în industrie, unele și în conservare-restaurare, altele și pentru grunduri. Acești adezivi "se pot clasifica după materialul care stă la baza recepturii: cauciuc natural sau sintetic, alți elastomeri sintetici (poliuretani, poliesteri nesaturați, polimeri sulfidici sau siliconi), rășini fenolice (fenol-fromaldehidice...), rezorcin-fromaldehidice, rășini amido- și aminoaldehidice, rășini epoxidice, poliamide și polimeri vinilici"[2].

---

1. A. Vinner, *Materiale de pictură*, p. 99
2. Mihail Mihalcu, *Conservarea obiectelor...* p.68

Pentru pictori sunt deosebit de importante răşinile vinilice, acrilice şi gliceroftalmice, care au creat o eră nouă în industria culorilor.

CLEIURILE DE GELATINĂ (COLAGENICE)

Principiul activ din cleiurile animale este gelatina, substanţă proteică ce se găseşte în oasele, cartilajele, pielea şi ţesuturile animale. Se obţine prin acţiunea apei calde asupra colagenului aflat în acestea. Cei vechi îşi preparau cleiurile mai fine din pielea, capetele şi picioarele de viţel şi capră; un alt clei fin se prepeara din pergament sau deşeuri de pergament. Sursele variate ale acestor cleiuri sunt indicate în general de numele lor: clei de oase, de piele, de peşte, de pergament etc.

Sunt aderente, unele aproape incolore, altele colorate în gălbui sau brun, unele sunt transparente, altele opalescente, iar cele de mai slabă calitate, opace. Au o flexibilitate în general scăzută, principalul lor defect fiind sensibilitatea la umezeală (sunt putrescibile), posibil de contracarat prin adaosul unor substanţe de conservare.

Cleiurile de gelatină se vând fie ca granule mai mici sau mai mari, fie ca plăci sau folii, acestea din urmă fiind sortimentale cele mai bune.

Cleiul de piele. În secolele XIV-XV acest clei se prepara din picioare, tendoane, piei şi boturi de capră. Cennini îi descrie prepararea (cap. CIX), care consta în fierberea materiilor prime în apă, lăsându-le pe foc până fiertura scădea la jumătate; după strecurare şi gelatinizare, cleiul era tăiat cu cuţitul în felii nu prea groase şi pus la uscat pe rogojini, "la vânt, fără soare", preferându-se lunile reci, când riscul de alterare era mai mic.

Cleiul de piele, folosit şi în pictura de tradiţie bizantină[1] pentru grunduiri, lipiri sau impregnări, se prepara după metode asemănătoare: pieile de bovine sau de ovine — mai bogate în gelatină decât oasele — se ţineau timp de o săptămână, sau mai mult, într-o soluţie de var stins amestecat cu apă, după care puteau fi îndepărtate uşor, prin răzuire, părul şi resturile de grăsime; urma fierberea timp de câteva ore la foc mic, până când volumul iniţial scădea la 2/3 sau mai mult, după care soluţia concentrată se strecura printr-o sită deasă;

1. A se vedea şi Dionisie din Furna, *Carte de pictură*, p.57

după răcire cleiul închegat era tăiat "cu aţa" în bucăţi relativ subţiri şi aşezat pe o scândură (uneori peste nişte site), întorcându-se de pe o parte pe alta; pentru uscarea complectă, bucăţile erau înşirate pe sfori. Rezultau plăcuţe neuniforme de clei solid, foarte adeziv, transparent şi gălbui. Pentru toate aceste operaţii era preferat anotimpul rece.

Cleiul de piele a fost denumit uneori clei de mănuşi, clei de vânătoare, clei de pergament (denumire improprie) etc. La noi, preparat din resturi de piei netăbăcite sau tăbăcite cu crom, se producea până mai deunăzi sub numele "Dermacol", în plăci, care erau de preferat, sau în granule.

Practica atelierelor socoteşte acest clei superior celui de oase. Zugravii îl preferă şi ei, pentru că "leagă" mai bine, deosebind cele două cleiuri — în lipsa etichetei — printr-o probă empirică: aburind prin respiraţie un clei de oase, acesta produce un miros specific, iar cel din piele nu.

Cleiul de peşte este cunoscut şi folosit încă din sec. I al erei noastre, o menţionare mai explicită făcându-i-o Cennini (cap. CVIII), care descriindu-i vag proveniența, spune că "e bun şi foarte nimerit la lipitul lăutelor, sau a altor lucruri gingaşe".

Cleiul de peşte autentic este de fapt băşica înotătoare a stu rionilor (nisetru, morun, cegă, somn), degresată şi uscată. Dar cleiuri mai puţin pure se prepară şi din pielea, oasele, solzii şi intestinele aceloraşi peşti mari.

Se prezintă ca folii gălbui, opalescente, de forme neregulate şi este un clei foarte aderent, elastic, incolor. Şi foarte durabil. Putrescibil ca toate celelalte cleiuri animale, conservarea lui se poate face prin adosul unor substanţe de conservare.

Foarte bun — după unii, cel mai bun clei animal — este folosit curent la lucrările de restaurare, ceea ce îl recomandă de la sine. S-a folosit pentru grunduri, dar şi ca aglutinant pentru culori, în pictura miniată, în arta murală, grafică, scenografie etc. După tradiţii orale, a fost utilizat şi în pictura noastră veche.

Cleiul de iepure se numără şi el printre cleiurile cele mai bune, socotit a fi cel mai apropiat de excelentul clei medieval de pergament. Se produce din păcate din ce în ce mai rar[1].

1. Până nu demult în Franţa purta numele "colle Totin" (vezi X.Langlais, *op. cit.*), dar fabricarea lui pare să fi stagnat

Cleiul de pergament mai înainte pomenit "se face din bucăţele de pergament şi din resturile acestei hârtii. Acestea se spală bine şi se pun la muiat o zi întreagă înainte de a le pune la fiert; lasă-le să fiarbă cu apă curată până ce din trei părţi ajunge una" ne sfătuieşte Cennini la cap. CX, adăugând: " să ştii că e un clei foarte limpede, că pare un cristal". Era folosit pentru grunduirea panourilor ori a altor lucrări pe lemn, sau ca aglutinant pentru unele culori cum ar fi albastrul închis sau smalţul.

Este consemnat şi în tratatul lui Rafael Borghini din 1584, perioadă după care a fost probabil — şi din fericire — abandonat, în pofida marilor sale calităţi. Câte vechi manuscrise nu s-ar fi conservat, poate, dacă meşterii de demult ar fi ignorat pergamentul ca materie primă pentru clei?

Gelatina alimentară este un alt clei fin şi de mare aderenţă, care se vinde trasă în folii foarte subţiri, transparente şi aproape incolore, sau în granule mărunte, gălbui şi semitransparente. Obţinut din piei de iepure sau din alte materii alese cu grijă, puritatea acestui clei este absolută, el fiind de fapt destinat alimentaţiei publice. Prin încălzirea la mai mult de 35 - 45 de grade Celsius calităţile îi scad.

În fine, *cleiul de oase*, ultimul din această serie, se prepară din oase, cartilaje, copite sau coarne de animale. Degresate, sunt tratate cu aburi şi apă în autoclave speciale, după care soluţia concentrată se usucă (cele mai bune sortimente provin din animale tinere: oi, capre, viţei, sau din coarne de cerb etc). Rezultă granule sau plăci, cleiul livrat în plăci, maroniu, sticlos şi translucid, fiind superior celui granular. Plăcile aproape negre şi opace sunt de o calitate mai modestă, Pentru grunduire se recomandă cleiul de oase în plăci.

Prepararea cleiurilor de gelatină se desfăşoară, ca să spunem aşa, în trei timpi: înmuierea, "fierberea" şi strecurarea.

Înmuierea este o etapă necesară pentru a scurta durata fierberii cleiului, necesară întrucât încălzirea prelungită la temperatura de fierbere îi diminuează capacitatea adezivă. Cleiul, oricare i-ar fi proveniența, se îmbucătăţeşte mărunt şi se pune la înmuiat în apă rece şi curată — după spusa pictorilor, " de seara până dimineaţa". În realitate, timpul necesar înmuierii diferă destul de mult: cleiul în plăci se înmoaie într-un timp mai mare (12-24 de ore), cleiul de peşte de asemenea, pe când cel granular are nevoie de numai câteva ore, iar foliile fine de gelatină alimentară necesită şi mai puţin timp. În

acest interval cleiul absoarbe apă şi se umflă, însă cu excepţia gelatinei alimenatre, chiar după o înmuiere mai prelungită, un clei bun îşi amplifică volumul, dar nu se topeşte în apă rece.

Proporţiile cleiului în apă se măsoară încă de la început, în funcţie de destinaţia cleiului. Pentru grunduri, un clei de piele sau de oase se poate doza între 60-120 grame la un litru de apă, o gelatină alimentară în jur de 10-12 folii la aceeaşi cantitate de apă etc.

Fierberea este în realitate o pseudo-fierbere, întrucât un clei trebuie doar să se topească în apa fierbinte, fără să fiarbă, de fapt, sub pericolul degradării. Soluţia de apă cu clei se încălzeşte la o temperatură în jur de 60-70 de grade (gelatina alimentară sub 45), timp de 15-30 de minute, în binecunoscutul vas cu pereţi dubli numit *bain-marie*[1]. Este vorba despre un procedeu de încălzire indirectă, în care vasul interior, în care s-a pus materia ce trebuie încălzită, este aşezat în alt vas, mai mare, între ele trebuind să fie turnată apă; puse pe foc, apa dintre pereţii dubli fierbe, iar materia din interior se încălzeşte fără a da în clocot. În lipsa recipientului fabricat anume pentru această destinaţie, sau a unui vas special pentru fiert laptele, procedeul poate fi improvizat; în acest caz soluţia de clei trebuie adusă de 2-3 ori până la punctul de fierbere, apoi luată de pe foc, altfel cleiul nu va fi suficient de solid.

Pentru a-i grăbi topirea, unii frământă cleiul cu mâna înainte de a-l pune pe foc, iar în timpul "fiertului" îl amestecă din când în când cu o spatulă de lemn (fără tanin). Dacă face spumă, aceasta se îndepărtează.

Odată topit, câtă vreme este fierbinte, cleiul se strecoară printr-o sită deasă ori printr-un tifon. (După o veche procedură răsăriteană[2] cleiul de peşte, după fierbere şi strecurare, era lăsat să se răcească şi pus la gheaţă 24 de ore, tratament care îi sporea calităţile, crescându-i întrucâtva şi puterea de lipire.)

Cleiurile de gelatină se aplică exclusiv calde, temperatura soluţiei trebuind să fie adaptată naturii şi calităţii suportului: o soluţie fierbinte este foarte fluidă şi pătrunde în profunzimea suportului, iar una mai rece, aproape de gelatinizare, rămâne la suprafaţa acestuia.

---

1. Numele procedeului provine — prin tradiţia alchimistă — de la o anume Maria Evreica, ce ar fi trăit la Alexandria în secolul al IV-lea.
2. A.V. Vinner, *Materiale de pictură*, p. 94

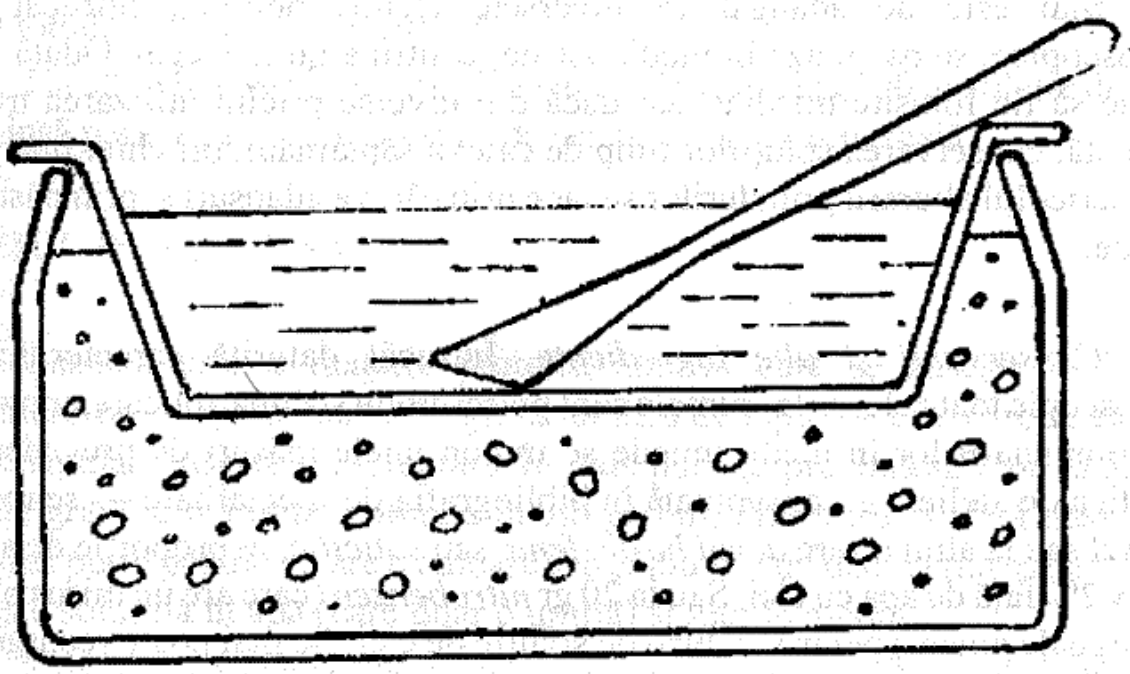


Fig. 17. Schema unui vas de fierbere în "bain-marie".

Puterea lor de acoperire: o soluție[1] de 80 gr. clei la un litru de apă acoperă bine 1,5-2 m.p. de suport — la primul strat, şi 3-4 m.p. la cel de al doilea.

Câteva mici indicii ne pot lămuri în măsură suficientă dacă — fierte sau nu — cleiurile noastre sunt bune de folosit. O primă probă este mirosul urât şi culoarea suspectă. Alta: prin fierbere, cleiurile vechi şi stricate produc soluții foarte fluide şi urât mirositoare. Iar dacă după fierbere şi răcire, soluția — chiar într-o concentrație slabă, nu gelatinizează, cleiul trebuie evitat. Un clei bun, repetăm, poate fi recunoscut în primul rând după faptul că în apă rece se umflă dar nu se topeşte (excepție face gelatina alimentară).

Mai este de adăugat că diversele cleiuri nefierte, întrucât sunt higroscopice, se păstrează în medii uscate, pentru a nu mucegăi. Odată fierte e bine să fie folosite imediat, dar dacă din diverse pricini utilizarea trebuie amânată, conservarea soluțiilor timp de câteva săptămâni, ori chiar mai mult, fără pericolul alterării grundurilor se face prin câteva adaosuri şi prin păstrarea la rece.

Conservanți şi alte ingrediente. Întrucât datorită caracterului lor higroscopic toate cleiurile animale sunt putrescibile şi după aplicare, împotriva descompunerii lor în medii umede se impun unele măsuri de prevedere. În practica de atelier — consemnată în bibliografia de specialitate — se recurge la unul sau la altul dintre *acizii boric, fenic* sau *salicilic*, în proporție de aproximativ 2% față de apa cu clei. Sau la 20 gr *nitrobenzen* (care are un miros plăcut, de migdale amare) pentru un litru de soluție de clei. Se mai poate recurge şi la o asociere de 10 gr *acid fenic* + 10 gr *nitrobenzen* pentru aceeaşi cantitate de apă cleioasă. Nu ar trebui omis, poate, ca antibactericid nici conservantul din comerț destinat conservelor pregătite pentru iarnă.

Oțetul, introdus de unii până la 30% din greutatea apei cu clei (proporție mult exagerată) este, într-adevăr, un agent fluidizant şi dizolvant care, în plus, poate încetini închegarea soluției; dar slăbeşte cleiul şi atacă creta din grund.

Formolul, recomandat de alții în proporție de 15-20 picături pentru un litru de apă cu clei, este activ doar pe scurte perioade şi, din păcate, slăbeşte gelatina.

Cleiul de gelatină poate deveni — după uscare — insolubil în apă dacă îi încorporăm alaun sau acetat de aluminiu. *Alaunul* introdus în apă încleită

1. După X. Langlais, *op. cit.*, p. 106.

înzestrează cleiul cu proprietatea de a nu se mai umfla la umiditate, constituind o frână în dezvoltarea microor ganismelor. Se recomandă o doză de 10% alaun față de greutate cleiului uscat (la început cleiul devine mai puțin fluid, apoi își revine; o proporție prea mare de alaun îi slăbește adezivitatea). O soluție de alaun în apă (1:10) poate fi aplicată cu același rezultat și peste stratul de clei *deja uscat*. *Acetatul de aluminiu* introdus în apă obișnuită (1:10, în greutate) se aplică, se asemenea, peste suportul încleit și uscat.

Unii folosesc în același fel un strat de 4% *formol* în apă.

Mierea de albine se introduce uneori în apa cu clei — în operațiile de restaurare — întrucât îi facilitează pătrunderea în profunzimea straturilor, fiind totodată și un bun plastifiant.

Un alt bun plastifiant este *glicerina* (20 picături la 100 gr soluție de clei), care însă pare a-i aduce și un spor de sensibilitate la umezeală.

CLEIUL DE CASEINĂ

Caseina este o materie proteică amorfă care se găsește în laptele mamiferelor — aproximativ 30 gr. la un litru de lapte — din care se extrage prin coagulare, uscare și prelucrare. În stare pură se prezintă sub forma de praf sau de granule mărunte, colorată în alb gălbui, fără miros și fără gust; când este mai puțin purificată are o culoare gri-gălbuie și un discret miros de brânză. Nu este solubilă în apă (care doar o umflă) și nici în alcool.

Solvenții caseinei sunt alcaliile: amoniacul lichid, boraxul, hidroxidul de sodiu (soda caustică), carbonatul de sodiu(soda obișnuită), carbonatul de amoniu, hidroxidul de calciu (varul stins) și cel de potasiu. Chimiștii sunt de părere că trebuie preferat amoniacul și carbonatul de amoniu.

"Cleiul de brânză" folosit, din câte se știe, de la începutul mileniului nostru (Teofil arată că "scândurile lipite cu ajutorul acestui clei nu pot fi dezlipite nici de umiditate, nici de căldură[1], este descris de Cennini (cap. CXII) și pomenit în scrierile renascentiste sau în altele mai apropiate de noi. A fost folosit și în pictura noastră veche[2] — de altfel ca și în alte părți — simplu clei de lipit, fie ca aglutinant pentru culori (cu precădere în retușele frescei).

---

1. După Alexandre Ziloty, *La découverte de Jean van Eyck*, p. 156.
2. A se vedea Mihail Mihalcu, *Valori medievale românești*, p. 85 și 92.

Începând din secolul al XV-lea îl întâlnim folosit şi pentru grunduri, iar astăzi este unul din adezivii curenţi în restaurările picturii murale[1].

Caseina este cel mai durabil dintre cleiurile vechi. După uscare, devine insensibilă la umiditate (este insolubilă în apă) şi total imputrescibilă, întărindu-se ca piatra. Rezistă şi la atacul viermilor de lemn, citându-se în acest sens mărturia arhitecţiilor privitor la vechile construcţii de lemn, parţial cariate, dar rămase intacte în zonele lipite cu caseină. Absorbţia excesului de ulei din pastele colorate ar fi încă una din calităţile ce i se atribuie. Are o singură, dar considerabilă deficienţă: după uscare devine rigidă, îşi pierde complet supleţea şi, ca atare, poate fi utilizată doar pentru suprafeţe la rândul lor rigide.

Cleiul obţinut din caseină-praf este firesc să fie mai pur decât cel din brânză, lipsindu-i bacteriile, lactoza sau resturile de grăsimi. O vom prefera, fără să ignorăm vechile reţete, iar pentru că în comerţ se poate găsi o caseină solubilă în apă, care poate conţine sodă sau borax, vom urma sfatul lui Marc Havel de a solicita o "caseină insolubilă"[2]

În operaţiile de preparare a acestui clei se folosesc exclusiv vase de sticlă sau smălţuite, foarte curate, iar spatula de mestecat va putea fi din orice altceva decât din metal.

Puterea de acoperire a caseinei este identică cu a gelatinei, iar *conservarea soluţiei* lichide de clei vreme mai îndelungată (câteva luni) se face prin adaosul aceloraşi substanţe, cărora li s-ar putea adăuga *clorfenatul de sodiu*, dizolvat în prealabil, introdus în proporţii de 0,5 % faţă de soluţia de clei. Fără conservant, cleiul nu se poate păstra mai mult de 1-2 zile.

Prezentăm câteva reţete de preparare a cleiului de caseină, în care se pleacă fie de la caseină pudră sau granule, fie de la brânza dietetică sau chiar de la laptele smântânit.

1. *Un clei din caseină-praf şi amoniac* se obţine[3] în modul următor: caseina (20 gr) se introduce în apă caldă (100 gr), se amestecă laolaltă şi se lasă timp de câteva minute să se întrepătrundă, apoi se introduce puţin amoniac

1. Cititorul care doreşte precizări privind compoziţia , prepararea şi utilizarea caseinei — inclusiv a caseinatului de calciu — le poate găsi în documentata *"Conservare a picturilor murale"* deja citată (Mora, Philippot, p. 136).

2. Marc Havel, *op, cit.*, p. 110.

3. Marc Havel, *op. cit.*, p. 111.

(10 gr); amestecul se încălzeşte în bain-marie, agitându-l cu o spatulă. Rezultă un clei transparent şi omogen. (Un adaos de 10 gr glicerină face cleiul mai flexibil, dar şi mai sensibil la umiditate.)

2. *Clei din cazeină-praf şi var*[1]. Caseina (10gr) se înmoaie în apă (35 gr) timp de o oră şi, în paralel, în alt vas, se alungeşte var stins (5 gr) cu apă (20 gr). Cea de-a doua soluţie se toarnă lent peste prima, amestecând insistent şi după o jumătate de oră se mai adaugă apă (45 gr). Cleiul se poate folosi după 1-2 ore.

Varul poate fi înlocuit cu amoniac lichid sau cu borax, scăzându- le doza la 2 grame. În rest, se procedează la fel.

3. *Alt clei din cazeină-praf.* Se poate obţine din materia amintită (50 gr), pusă şi lăsată să se umfle niţel în apă uşor încălzită (125 gr). I se adaugă carbonat de amoniu (15 gr.) dizolvat în puţină apă, amestecând insistent. Amestecul — care face spumă — se alungeşte cu încă 125 cm cubi de apă. Rezultă un clei aderent, care pentru a putea fi folosit ca aglutinant trebuie diluat cu apă (1 : 2 - 3 volume), după necesităţi.

4. *Un clei de cazeină din brânză degresată (dietetică)* se obţine amestecând insistent brânză proaspătă (50 gr) cu var stins de curând (10 gr). Cleiul se formează instantaneu. (După vechi erminii autohtone, brânza era încălzită înainte de a fi amestecată cu varul, proporţiile fiind 2 : 1). Pentru a putea fi utilizat ca aglutinant, cleiului i se adaugă apă (între 2-5 volume pentru un volum de clei).

5. *Clei obţinut din lapte.* Un lapte mai puţin gras se încheagă cu un cheag oarecare sau prin autofermentare, i se adugă o cantitate de var stins şi se amestecă bine: după circa 2 ore surplusul de var se depune la fundul vasului şi cleiul de cazeină de decantează.

O *variantă* a acestei reţete preconizează folosirea *caseinei uscate.* Procedeul e mai complicat dar are avantajul obţinerii unei cantităţi mai *mari* de produs *uscat*, posibil de *conservat* în flacoane bine închise. După închegare

1. Xavier de Langlais

laptele se încălzeşte pentru separarea de zer, iar brânza rezultată se pune într-o pânză fină şi de introduce totul într-un vas mare cu apă curată, frământându-se insistent cu mâna; eventual se schimbă apa şi se frământă din nou, în acelaşi fel, iar caseina spălată se stoarce, se întinde pe o altă pânză şi se pune la uscat într-un loc cald — fie la soare, fie într-un cuptor, dar la o temeperatură mai mică de 70-80 grade. La sfârşit se transformă în praf prin mojarare. Pentru utilizare, e suficient de amestecat bine acest praf cu apă şi cu var stins şi, ca mai sus, varul se va depune, după care cleiul se separă atent prin decantare.

După o *altă variantă*, caseina astfel obţinută (500 gr) se introduce în apă (3 litri), se lasă să se umfle timp de două ore şi i se adaugă fie borax (80-100 gr), fie carbonat de amoniu (250 gr), fie amoniac (circa 50 cm cubi).

* * *

Vom încheia acest capitol cu prezentarea câtorva reţete de cleiuri organice utilizabile în lucrările auxiliare de atelier şi interesante totodată din punct de vedere documentar.

Clei din făină de grâu. Se obţine prin fierberea la foc mic a apei în care s-a încorporat făină, până în momentul în care apar băşici, iar amestecul devine opalescent. Pentru a facilita amestecul , se pune mai întâi o cantitate redusă de apă peste făină, frământând-o ca pe un aluat fluid şi abia apoi se adougă apă, până se ajunge la o consistenţă smântânoasă. În timpul fierberii se amestecă într-una.

Cleiul din amidon se prepară în acelaşi fel, respectând proporţiile: o parte de amidon pentru 8-10 părţi de apă. Un adaos de glicerină îi dă elasticitate.

În ambele cazuri papul se păstrează, la rece, doar 1-2 zile.

Un *"clei din cartofi"*, amintit în manuscrisele noastre vechi[1] — se prepara din cartofi curăţaţi, spălaţi şi răzuiţi mărunt şi lăsaţi la macerat 12 ore; după strecurare, amestecul se fierbea îndelung.

1.Mihail Mihalcu, *Valori medievale...*, p. 86

Cleiul de dextrină poate fi preparat dintr-o cantitate de apă (100 părți) în care s-a dizolvat azotat de calciu (10 p.), la care se adaugă apoi dextrină (100 p.). Pentru conservare se adaugă fenol (3 p.).

Variantă: un amestec compus din apă caldă (420 p.), dextrină (48 p.), borax (6 p.) și glucoză (5 p.), se amestecă la cald — dar fără să fiarbă — până când se obține o pastă omogenă; apa evaporată se înlocuiește. În final, după răcire, cleiul se strecoară.

Cleiul de vișin, cireș, prun etc., se obține din aceste gume recoltate vara sau toamna, puse în apă și ținute undeva la cald timp de câteva zile. Topirea poate fi accelerată prin fierberea și amestecarea timp de o jumătate de oră a unei cantități de gumă de mărimea unui ou, pusă în 400 cm cubi de apă; după răcire se strecoară și i se poate adăuga puțin acid boric, pentru conservare. Fluiditatea cleiului poate fi dirijată fie prin alungire cu apă, fie printr-o nouă fierbere.

Cleiul din gumă arabică: se pune guma (1 volum) în apă clocotită (2 vol.), se lasă o zi la umflat, apoi amestecul se încălzește pentru topire. Pentru obținerea unui clei tare proporția poate crește până la 1:1 și invers, poate scade.

Un *clei din albuș de ou.* Albușul se transformă în spumă (cu ajutorul unui mixer sau altfel), se lasă câteva ore pentru depunere și se îndepărtează resturile rămase deasupra. Cleiul de albumină se poate alungi cu apă după necesități. (Vibert propune să se încorporeze de la început în albuș și puțin zahăr pudră — anume o jumătate de linguriță pentru un albuș).

Cleiul din boabe de grâu se obține ținând la foc scăzut timp de 1-2 ore o cantitate de 2 kg boabe spălate în prealabil, introduse în 5 litri de apă. Încălzirea trebuie stopată în momentul în care boabele "înfloresc" — acest clei rezultă mai ales din membrana boabelor — astfel ca amidonul pe care îl conține grâul să intre într-o proporție redusă în soluția de clei; după răcire și depunere, cleiul transparent se strecoară pentr-un tifon dublu. Este util un conservant (ex. 30 picături de formol). Acest clei, ne spune A. Vinner, a fost folosit ca aglutinant pentru tempera (frecat cu pigmenții la rece, cu câteva ore înainte de începerea lucrului) sau pentru unele grunduri cu cretă.

Grâul a fost asociat uneori şi cu *orzul*: câte un kilogram din fiecare, pentru cantitatea de apă din reţeta precendă. Un alt asemenea clei, păstrând aceleaşi proporţii iniţiale, s-a preparat în Răsărit şi din *seminţe de in*.

Am început şi încheiem acest capitol prin a-l cita pe Vibert — pentru simetrie —, care transcrie în cartea sa o *reţetă extrasă dintr-un vechi manuscris benedictin*. În pofida pitorescului reţetei, cleiul poseda o remarcabilă suplеţe şi tenacitate, fiind impermeabil la apă. S-a folosit pentru grunduiri în pictura de manuscris. În lunile de vară, spre seară, erau "recoltate" un număr oarecare de albine, care erau apoi... pisate într-o piuliţă, în prezenţa apei de var, iar melanjul se strecura printr-o pânză. Reţeta include, după Vibert, materii cu care poate fi reconstituită astăzi fără a mai jertfi albinele: caseină şi gelatină (provenită din corpul albinelor), glicerină în locul mierii, apă şi amoniac în locul apei cu var.

Capitolul 5

GRUNDURILE

A te bizui pe un grund slab echivalează oarecum cu a-ţi construi casa pe nisip (şi nici cu suporturile, lucrurile nu stau altfel). De ce? Grundul este stratul intermediar, de legătură, dintre suport şi pigmenţi. Constituind chiar suprafaţa pe care vor fi aşternuţi pigmenţii, fragilitatea lui se va repercuta direct asupra stratului de culoare: *dezagregarea grundului înseamnă pierderea picturii*. Ce argument mai limpede s-ar putea include într-o pledoarie pentru calitatea grundului?

GRUNDURILE CELOR VECHI

Grundurile de altădată — cărora le datorăm în bună măsură conservarea operelor vechi — par a fi constituite, în mare, din aceleaşi materii pe care le folosim şi astăzi. Încă din timpuri foarte îndepărtate, din Antichitatea egipteană, greacă sau romană, s-au folosit deja *ipsosul, creta, cleiurile animale şi vegetale, laptele, oul şi mierea.* (Printre grundurile celor vechi putem socoti şi tencuielile uscate de ipsos şi cretă peste care egiptenii pictau în tempera). Or, toate acestea sunt prezente, rând pe rând, şi în preparaţiile epocilor ulterioare.

În preparaţiile medievale, cu unele optimizări fireşti, se foloseşte cu precădere ipsosul, dar aşa cum ne asigură cercetători ca Daniel Thompson, nu lipsea nici creta. Surse datând din secolele X-XII (Heraclius şi Teofil) şi XIV-XV (Cennini, cap. CXIII) mărturisesc o grijă manifestă şi semnificativă faţă de calitatea panoului de lemn, suportul preferat al epocii: bine uscat şi eventual fiert pentru prevenirea fisurilor, după ce se rindeluia i se scoteau nodurile, iar găurile rămase erau umplute cu o pastă din rumeguş şi clei, apoi nivelate; cuiele întâmplătoare erau scoase, iar cele bătute prea adânc erau mascate cu mici plăcuţe — "ca nişte bănuţi" — din cositor, astfel încât grundul să nu fie invadat de rugină; suprafaţa lemnului era lăsată destul de aspră,

pentru o bună adeziune a straturilor de impregnare şi de grund.

În tratatul său Cennino Cennini ne-a lăsat informaţii grăitoare — dar din păcate nu întotdeauna detailate după gustul nostru — privitor la grundurile sfârşitului de Ev Mediu. Avem temeiuri să credem că metodele descrise de el sunt practicate — cu posibile mici derogări, atât în sudul, cât şi în nordul Europei, în secolele XIII-XIV şi măcar în prima jumătate a secolului următor: fiindcă, să nu uităm, ne aflăm într-o epocă în care inovaţiile tehnice, departe de a fi frecvente, erau privite cu rezervă, într-o epocă dominată de prescripţii artizanale bine precizate, controlate şi puse chiar sub semnul sancţiunii de către conducerea breslei; iar Cennini, prin Taddeo Gaddi şi fiul acestuia, îşi datora cunoştinţele lui Giotto.

Prepararea *panoului pentru tempera* era destul de complicată. Se începea, după Cennini (cap. CXIII-CXVII), prin aplicarea a trei straturi dintr-o soluţie concentrată de clei de pergament în apă, aşternute de fiecare dată pe uscat (dintre acestea primul pare a fi mai puţin concentrat, probabil pentru o mai profundă impregnare), peste care erau maruflate fâşii de pânză de in, veche dar curată. După o uscare de două zile şi o răzuire de rigoare făcută cu cuţitul, urma grunduirea propriu-zisă. Se începea prin aplicarea cu şpaclul a unui strat de grund compus din ipsos curat, cu bobul mare (*gesso grosso)*, cernut şi frecat pe piatră cu o soluţie de clei; din acelaşi grund se mai aplicau apoi câteva straturi, diluate cu o mai mare cantitate de apă, cu ajutorul unei pensule din păr de porc. După 2-3 zile de uscare, acest prim grund era răzuit şi netezit. Urma aşternerea unei a doua calităţi de grund, din ipsos mărunt, cu bobul mic (*gesso sottile*), de cea mai bună calitate — mortificat în prealabil printr-o metodă pe care o vom descrie — amestecat cu o soluţie de clei similară cu cea folosită mai înainte. (Din faptul că bucăţelele de ghips erau introduse umede în soluţia de clei putem trage concluzia că acest al doilea grund era cu ceva mai puţin concetrat decât primul — conturându-se deja regula "slab pe gras", la care ne vom mai referi). Fierbinte, grundul se aşternea pe panou în straturi subţiri, de aproximativ 8 ori, de fiecare dată peste stratul precedent incomplet uscat[1]. Primul din cele opt straturi era aplicat cu pensula şi presat (netezit) cu podul palmei, iar următoarele numai cu pensula, traseele fiecărui

1. Reconstituirea acestei grunduiri pe semiuscat este dificilă, în lipsa unui clei bun craclurile fiind inevitabile; oricum, alegerea momentului anume când trebuie aplicat stratul următor este decisivă.

strat fiind direcţionate perpendicular pe cele ale stratului anterior. După minimum două zile (preferabil mai multe) de uscare la temperatura normală, urma finisarea: panoul se acoperea cu un praf fin de cărbune, aplicat cu tamponul şi întins cu un pămătuf din pene, care se şlefuia apoi cu o unealtă plată până când dispărea orice urmă de cărbune[1] . În final, rezulta un grund destul de gros ca urmare a atâtor suprapuneri — grosimea fiind o caracteristică a grundurilor italiene din această epocă — , alb ca laptele şi neted ca fildeşul. Este un adevărat "model al genului", a cărui rezistenţă este certificată de cele vreo 5-6 secole ce s-au succedat. (O variantă mai simplă, prezentată la cap. CXVIII, se rezuma la 2-3 straturi de clei, urmate de aşternarea atâtor straturi de *gesso sottile*, de câte era nevoie).

Grundul lui Cennini pentru *tempera pe pânză*, descris la cap. CLXII (care poate că era folosit şi pentru pictura în ulei), diferă substanţial: se începea tot printr-o încleiere cu clei de pergament în apă, dar grundul era compus din ipsos amorf, clei, apă şi puţin amidon sau zahăr; încleierea se făcea cu ajutorul pensulei, iar grundul era întins în strat cât mai subţire cu ajutorul lamei lungi şi drepte a unui cuţit. "Cu cât vei lăsa mai puţin ipsos, cu atât va fi mai bine" spune autorul, specificând că pânza se răzuia bine câtă vreme era umedă. Această ultimă metodă de grunduire a pânzei pare să se fi generalizat şi să fie comună până în secolul al XVI-lea este de părere Maurice Busset[2].

Un fel de grund universal pentru *pictura în ulei* — de fapt o simplă încleiere a suportului — este descris de Cennini la cap. XCIV în aceşti termeni: "... poţi lucra pe fier şi pe orice fel de piatră, pe orice fel de lemn, dând totdeauna mai înainte cu tempera[3] şi la fel pe sticlă şi pe ce vei vrea să lucrezi". (Putem îngloba şi pânza printre suporturile indicate în acest capitol? De notat că textul se referă numai la suporturi rigide.)

Mai stăruim încă o clipă asupra acestui autor — dată fiind "noutatea" folosirii tehnicii uleiului şi în pictura murală — pentru a observa că preparaţia

---

1. Metoda este empirică, dar eficientă: urmele de cărbune arătau unde şi dacă mai trebuia continuată şlefuirea.
2. Maurice Busset, *La technique moderne du tableau*, p. 78.
3. Noţiunea de *tempera* diferea de sensul actual, însemnând pe atunci nu culoarea pe bază de apă numită astăzi "tempera", ci mediumul însuşi, care era de obicei gălbenuşul de ou (emulsie naturală de albumină, ulei de ou şi apă),căruia i se adaugă puţin suc lăptos de smochin şi puţină apă. La acelaşi autor vom întâlni şi o "tempera" compusă din oul întreg şi sucul crengilor tinere de smochin.

peretelui este destul de simplă: peste tencuiala solidă, făcută ca pentru frescă, se aplica cu pensula ori cu buretele fie un "clei foarte lichid" (deci diluat), fie, variantă şi mai bună, o tempera[1] compusă din oul întreg, apă şi "zeamă lăptoasă de smochin" (cap. XC).

Grundurile lui Van Eyck şi ale succesorilor săi, alcătuite din ipsos şi cleiuri animale, sunt perfect netede, ca ale lui Cennini, absorbante şi foarte luminoase — datorită ipsosului bun —, apte pentru rolul de fonduri luminoase care iradiază prin straturile de culoare transparentă.

O dată cu secolul al XVI-lea lucrurile se schimbă. Nu tocmai brusc, însă structural. La început se mai utilizau, normal, grundurile moştenite din secolele trecute, izolate de culorile de ulei printr-o peliculă de clei în apă, poate şi printr-un verniu. Panourile flamande din acest secol au preparaţii subţiri, iar pânzele — atunci când se folosesc — de asemenea. Dar o dată cu adoptarea şi generalizarea pânzei ca suport se petrece un fapt cu implicaţii care nu puteau fi bănuite: se trece la grundurile *uleioase*, neabsorbante. Rezultatele de durată vor fi mai puţin avantajoase pentru evoluţia materiei picturale, întrucât grundul nu mai poate absorbi excesul de ulei din culori, iar uleiul preparaţiei este fixat în straturile inferioare ale picturii — de unde virtuale întunecări şi cracluri. Grundurile şi sistemul de preparare se modifică.

Leonardo da Vinci, în tratatul său (par. 501) recomandă ucenicului-pictor ca peste pânza marfulată cu hârtie să aplice mai întâi un "grund pe bază de smoală şi de cărămidă pisată", peste care să aştearnă "grunduirea propriu-zisă pentru pictură, compusă din galben de Neapole şi alb" (de plumb). În altă parte se referă la panourile preparate cu "mastic" diluat cu esenţă de terebentină şi alb de plumb[2].

Începe o perioadă în care inovaţiile — nu numai tehnice, se succed la intervale mai puţin rare, fiind dificil de desprins criterii prea stabile şi detaliate. Să ne oprim totuşi la Giorgio Vasari, care în introducerea la "Vieţile..." sale prezintă câteva grunduri[3] folosite în Italia primei jumătăţi a secolului al XVI-lea. Iată *metoda generală* de grunduire descrisă de el, aplicabilă pânzei şi lemnului: suportul se acoperea mai întâi cu un "chit de ipsos" (pe care îl

1. Preparaţia extrem de simplă poate fi folosită şi astăzi, renunţând la zeama de smochin, sau înlocuind-o cu o cantitate rezonabilă de ulei de in fiert; fireşte emulsia trebuie bine bătută şi folosită întotdeauna proaspătă.
2. După Alexandre Ziloty, *op. cit.*, p. 124.
3. Giorgio Vasari, *op. cit.*, vol. I, p. 133, 135, 136, 138.

presupunem alcătuit din ipsos şi apă cu clei), care se răzuia şi se nivela, după care se aşterneau 4-5 straturi de "clei foarte subţire" (diluat) cu ajutorul unui burete; deasupra se aplica şi se "bătea" cu palma aşa numita *imprimatura* — un strat subţire şi uniform compus dintr-un amestec de "culori sicative" (frecate cu ulei, deci) şi anume "ceruza, ocrul şi felurite pământuri, amestecate toate laolaltă, pentru a da o singură culoare". *Pânza care urma să fie rulată* nu se grunduia cu ipsos, căci risca să cracleze, ci, după ce se aplicau 3-4 straturi din acelaşi "clei dulce", se aşternea cu cuţitaşul o pastă compusă din făină frecată cu ulei de nucă şi alb de plumb-pulbere, apoi încă 2-3 straturi de clei diluat; după uscare se aşternea aceeaşi *imprimatura*.

Am văzut la cap. "Suporturile" câtă pictură murală în ulei se făcea în epoca lui Vasari. Faptul este subliniat şi prin atenţia ce o acordă pictorul-biograf pregătirii peretelui. Astfel, zidul uscat se prepara în două feluri: (1) tencuiala ultimă *(intonaco)* se impregna cu 2-3 straturi de "ulei clocotit şi ars", până când devenea complet neabsorbantă, iar deasupra se aşternea cu palma "imprimatura" amintită; (2) sau se aplica mai întâi un mortar (*arriccio)* compus "sau din stuc de marmoră, sau din cărămidă pisată mărunt", care se zgâria uşor cu un vârf ascuţit şi se lăsa la uscat; apoi se impregna cu ulei de in şi deasupra se aşternea "un amestec de smoală grecească, mastic şi lac gros", fierte; destul de vâscos, acesta se întindea cu pensula mare şi se netezea cu mistria de zidar încălzită la foc; urma stratul de imprimatura, putându-se picta apoi ca peste orice alt suport[1]. Piatra destinată picturii în ulei se prepara cu "un strat de mastic de culoarea uleiului" (ceea ce nu este prea clar, dar poate fi vorba despre răşina de mastic dizolvată în ulei sau în altceva — deci un verniu).

Ar fi fastidioasă şi poate derutantă rezumarea altor grunduri menţionate în scrierile vremii, în schimb este util să parcurgem împreună cu Vibert o foarte succintă istorie a grundurilor folosite între secolele XVI-XIX, istorie care ne pare o adevărată aventură.

La începutul perioadei s-au folosit grundurile utilizate altădată pentru lemn şi pentru noul suport, pânza, devenind tot mai subţiri, peste ele

1. Cititorul interesat poate găsi la p. 135 şi o *"reţetă personală"* a acestui autor, folosită de el, printre altele, pentru Palazzo Vecchio din Florenţa. În plus, mai este menţionat un grund destinat decorurilor de teatru, compus din argilă comună şi clei.

aplicându-se ca ultim strat un grund compus din ceruză frecată cu ulei. S-a trecut apoi la grunduri compuse exclusiv din ulei şi alb de plumb (iar ca rezultat pânza se "ardea"). S-a introdus atunci un prim strat de clei gelatinos, ca tampon între pânză şi grundul uleios (rezultat: absorbţia de apă din atmosferă provoca degradarea şi putrezirea unor pânze). S-a recurs apoi la alt sistem: era încleit şi dosul pânzei, apoi grunduit, după care pânza era presată între doi cilindri (rezultat: pânza îşi pierdea orice suplețe şi nu se mai putea întinde bine pe şasiu). Atunci s-a trecut la prepararea pânzei deja întinse pe şasiu, folosindu-se ceruza aplicată în mai multe straturi (rezultat: pânzele deveneau groase şi rigide, uscarea dura enorm, până la 2-3 ani, iar atelierele deveniseră adevărate depozite de pânze în curs de uscare; pe lângă asta, pânzele trebuiau expuse temporar la lumina zilei). Pentru scurtarea timpului de uscare s-au introdus, în consecinţă, sicative preparate cu litargă în grundurile uleioase — compuse din ceruză şi roşu sau umbra (rezultat: cracluri accentuate şi solzi). A urmat apoi o reacţie: a apărut moda pânzelor suple, preparate cu cleiuri mucilaginoase — provenite din seminţe de in, bale de melc, lapte de smochin etc. — şi din cretă, care după cum se ştie nu se usucă niciodată până la capăt dacă este frecată cu ulei (rezultat: cracluri puternice). La începutul secolului al XIX-lea problema nu era încă rezolvată satisfăcător: pânzele importate din Olanda erau deja preparate, ca urmare a unei ciudăţenii vamale care făcea ca taxele să fie mai mici pentru acest soi de articole decât pentru pânzele neprelucrate (rezultat: în sulurile groase, după o lungă depozitare uleiul se îngălbeneşte şi crapă chiar înainte de a fi începută pictura).

"Aventura" schiţată de Vibert, simplificatoare, sugerează doar liniile mari ale evoluţiei grundurilor. Nu putem vorbi despre dezastre provocate de grunduri — aşa cum s-ar părea la o privire superficială —, ci despre încercări care n-au dat rezultate pe deplin satisfăcătoare, sau care, în anumite cazuri, s-au soldat cu eşecuri. În realitate, s-au încercat şi alte soluţii, printre care una extrem de simplă: apa cu clei[1]. În secolul al XIX- lea pare a se fi recurs uneori şi la grunduri cu caseină, probabil nu prea des pentru pânză.

1. "În secolul al XVII-lea, unii olandezi şi flamanzi, Van Goyen de exemplu" îşi preparau panourile exclusiv cu apă şi clei, scrie Marc Havel *(op. cit.*, p. 38), iar Ivan G. Thiéle (în *Preparation des couleurs,* p. 23) citează următoarea frază din tratatul lui Palomino (1715): "Cine se grăbeşte, poate să-şi grunduiască simplu pânza cu clei şi să picteze îndată ce stratul s-a uscat complet"..

Oricum, Impresioniştii au fost primii care au realizat cât de nociv este abuzul de ulei în grunduri şi au revenit decis — după câte secole? — la grundurile albe şi absorbante din clei şi cretă. Chiar dacă au exagerat în privinţa absorbţiei acestora, chiar dacă lucrările lor au avut de suferit de pe urma matităţii obţinute pe această cale, contribuţia lor şi în acest sens este întru totul pozitivă.

Secolul al XX-lea a revenit în cea mai mare măsură la grundurile pe bază de clei folosite în "tinereţea" picturii în ulei — fapt de asemenea pozitiv. Dar problema pânzelor preparate de producători şi păstrate în suluri rămâne încă în suspensie.

Culoarea grundului la cei vechi nu este o temă neglijabilă, şi vom vedea de ce.

Grundurile pentru pictura în tempera au fost, de regulă, albe, culoarea lor fiind a ipsosului ori a cretei din care erau compuse. Există şi cazuri în care grunduirea este substituită de simple încleieri — cu ou, cu clei etc.— menite să reducă porozitatea uscată a suporturilor, caz în care culoarea naturală a acestora este puţin sau deloc modificată de această peliculă, fiind deci rareori albă. Dar tempera este o tehnică opacă (sau aproape) şi culorile ei sunt influenţate în mică măsură de tenta suportului.

Nu acelaşi lucru se întâmplă în cazul culorilor de ulei. Aici culoarea preparaţiei joacă un rol important, fie că e vorba de o pictură în plină pastă, fie mai ales pentru una în demipaste, datorită capacităţii ei de iradiere prin straturile semitransparente ale culorilor uleioase. Transparenţa acestora sporeşte cu timpul datorită creşterii indicelui de refracţie al uleiului, care se apropie de cel al pigmentului: culorile de ulei devin cu vremea semitransparente, iar tenta grundului contribuie într-un fel sau într-altul, pozitiv sau negativ, la armonia finală a tabloului.

Cea mai mare forţă de iradiere o posedă, firește, grundurile albe. Să însemne aceasta că trebuie renunţat definitiv la grundurile colorate? A le respinge din principiu pe acestea din urmă ar însemna să ignorăm adevărul că lucrurile nu se împart irevocabil în bune şi rele. Iată un caz: grundurile colorate sunt folosite nu o dată de pictori ca fonduri care le asigură dominanta cromatică a tabloului. În alte cazuri, albul grundului poate chiar dăuna: de pildă, în unele tablouri clasice el poate transpare de sub pastele subţiri ale umbrelor, în vreme ce de sub pastele mai pline ale luminilor răzbate mai puţin sau deloc; de aici denaturări ale expresiei iniţiale.

Totul depinde în ultimă instanţă de procedeele şi de intenţiile pictorului,

dar cert rămâne că o dată cu trecerea timpului slaba sau foarte slaba luminozitate a grundului întunecă tabloul pictat în ulei.

Cum s-au petrecut lucrurile cu cei care ne preced?

Culoarea grundurilor destinate picturii în ulei a variat mult din "momentul" perfecționării ei cu circa 600 de ani în urmă și până azi.

Van Eyck și "Primitivii" se foloseau de grunduri albe, preparate cu ipsos, realizând un element fundamental pentru procedeul tehnic în care lucrau: aceste grunduri erau adevărate ecrane luminoase așezate în spatele straturilor de culoare, prin care iradiau, creind o pictură transparentă, luminoasă, cu străluciri care ne pot sugera uneori vitraliul. Grundurile albe s-au folosit constant în zonele geografice în care se răspândise "procedeul flamand", ori variante ale acestuia (pe parcursul secolului al XV-lea, în Nordul, ca și în Sudul european, iar în secolul al XVI-lea cu predilecție în Nord). Rubens, în secolul al XVII-lea picta încă peste grunduri albe.

În paralel, asistăm la *colorarea grundurilor* în tonuri deschise și medii. Leonardo (par. 501) recomandă un grund compus din galben de Neapole și alb, iar "imprimatura" lui Vasari era, după cum am văzut, compusă fie din alb, galben și pământuri, fie din alb, verde și umbra. Armenini, în același secol XVI, descrie grunduri de culoarea pielii, compuse cu roșu și ceruză. Cercetătorii relevă grunduri colorate la Bellini (galben deschis), Veronese (gri, uneori suprapus peste roșu), Teniers (gri). Van Goyen, ca și alți flamanzi și olandezi din secolul al XVII-lea au pictat peste preparații transparente, probabil simple impregnări cu clei, de sub care se zăresc fibrele lemnului (a cărei culoare este instabilă[1]). Murillo, în *Bucătăria îngerilor* de la Luvru s-a folosit de un fond brun, rezultat prin amestec de bitum, ceruză și rășină[2]. Rembrandt picta peste preparații brune pentru a-și putea realiza pastele sale transparente și profunde. El Greco și Lebrun pictau peste roșuri, iar Poussin folosea "pământ brun roșcat amestecat cu alb, dând un grund bej-roz, alteori un pământ roșu"[3]. Velazquez picta peste brunuri închise.

"În secolul al XVIII-lea coloritul preparațiilor este foarte diversificat, roșul subzistă, dar ocrul roz apare la Coypel, Desportes, Oudry, rozul la Boucher"[4]; la Fragonard și Watteau apare tot o sanguină palidă, iar în secolul

1. Gilberte Emile-Mâle, *op. cit.*, p. 41 și 52.

2. *Ibidem*, p. 43.

3. Madeleine Hours, *Secretele capodoperelor*, p. 43.

4. Gilberte Emile Mâle, *Op. cit.* p 43.

al XIX-lea Coubert pictează peste pânze colorate în umbra, Géricault peste fonduri bituminoase, Ingres peste roşuri închise, Delacroix menţionează în jurnalul său fonduri de pământ de Cassel şi mumia[1].

Asistăm prin urmare la întunecarea fondurilor, care variază între griuri dense, roşuri, brunuri şi chiar negruri. Pictura în ulei fiind un procedeu socotit îndeobşte semitransparent, în care culorile cristalizează ("vitrifiază") după câteva decenii, este normal ca printre ele să străbată spre suprafaţă tonurile grele ale grundului. De aici, o întunecare generală a tablourilor şi o slăbire, o pierdere parţială a consistenţei tonurilor deschise. Unele tablouri, invadate de tentele roşii ale desuurilor, au devenit roşcate, iar Vibert ne asigură că în unele lucrări, cu grundurile compuse din umbra sau negru, demitentele au devenit cu totul invizibile după mai puţin de un secol de la execuţie.

Am văzut că se folosesc pământurile galbene, roşii, brune sau verzi. Li se adaugă miniul de plumb, bitumul şi mumia, amestecate în proporţii diverse cu albul de plumb. O parte din ele sunt deja menţionate în secolul al XVI-lea de Vasari, însă oricum, analiza unor opere de Caravaggio, Poussin, Ribera, Velazquez, Rembrandt, Salvator Rosa — pentru a ne opri la câteva nume ilustre — ne poate convinge de importanţa problemei.

Se va reveni la grundurile albe abia în secolul al XIX-lea. Datorăm această iluminare a fondurilor lui David şi elevilor săi, iar în mod decisiv impresioniştilor. La răspândirea preparaţiilor albe a contribuit, trebuie să recunoaştem, şi un element întru totul extraestetic: producerea la scară largă, de către furnizori, a pânzelor grunduite în alb.

* * *

Dacă la sfârşitul acestei scurte treceri în revistă a vechilor grunduri am vrea să ne alegem cu o concluzie generală, aceasta ar părea mai curând una derutantă: orice grund se degradează în timp datorită perisabilităţii lui naturale. Unul, pe bază de clei, craclează cu timpul şi devine friabil, altul, uleios, se usucă greu, la întuneric îi râncezeşte uleiul, se întunecă şi craclează împreună cu pictura.

În această situaţie nu ne rămâne de făcut decât să vedem care grunduri au înfruntat mai curajos scurgerea inexorabilă a vremii, din ce materii au fost alcătuite şi în cel fel s-au folosit?

---

1. Maurice Busset, *op. cit.*, p. 80-81

Dacă sintetizăm, vom observa că *grundurile cele mai bine conservate sunt preparate pe bază de clei, cu ipsos ori cu cretă; semiabsorbante*, ele preiau de la început o cantitate de ulei din culorile suprapuse, prevenindu-le întunecarea şi asigurându-le aderenţa. O altă constatare: *fondurile albe (sau luminoase) au cea mai pozitivă influenţă asupra materiei colorate*, întrucât iradiază din spatele ei, sporindu-i luminozitatea şi puritatea.

Vom mai constata, de asemenea că cei vechi — Tiţian, Rubens, Velazquez etc. — colaborau cu tenta grundului, suprapunându-i demipaste şi glasiuri prin care aceasta străbătea parţial; uneori sunt create astfel dominante cromatice.

GRUNDURILE ACTUALE

Preparaţia unui suport presupune procurarea de materiale, osteneală, timp, spaţiu, pricepere şi cineva mai puţin familiar cu aceste probleme s-ar putea întreba dacă nu-i posibilă o rezolvare care să facă inutil grundul. Întrebarea nu este cu totul gratuită, fiindcă, în cazuri rare, unii pictori renunţă într-adevăr la grund, în favoarea unei simple peliculizări cu clei. Dar suprafeţele ce le stau la dispoziţie pentru a-şi aşterne visurile colorate diferă prea mult între ele — ca textură, accidente superficiale, capacitate de absorbţie, flexibilitate sau rigiditate etc. — pentru a putea recepta şi conserva orice fel de pictură. Şi de obicei se prepară un *anume* grund pentru un anume suport şi pentru un anume procedeu tehnic.

Un răspuns mai detaliat la întrebarea de mai sus reiese din simpla parcurgere a *funcţiilor unei preparaţii:*

— grundul asigură legătura culorii cu suportul, reţine intim şi menţine vreme îndelungată materia picturală (după ce se fixează el însuşi solid pe suprafaţa suportului, mulându-se după aceasta şi având o suplеţe quasi-apropiată de a acestuia);

— prin el se realizează uniformizarea (nivelarea) suprafeţei suportului;

— în acelaşi timp grundul colorează suportul, influenţând prin aceasta, pozitiv sau negativ, expresia picturii (luminozitatea, transparenţa şi saturaţia);

— grundurile pentru pictura în ulei izolează suportul, îl feresc de a fi "ars" de către uleiul cuprins în culori;

— în plus o preparaţie bună absoarbe surplusul de ulei din pastele colorate, prevenindu-le întunecarea.

E uşor de observat că dintre toate materiile care intră în compoziţia grundurilor neuleioase rolul cel mai important îl deţine cleiul — prin calitate şi proporţii: pus într-o cantitate prea mică, grundul va face o priză slabă şi va permite uleiului să ajungă la pânză; pus în proporţie prea mare, preparaţia crapă, se cojeşte şi cade, antrenând şi particule de culoare; iar o mucegăire, frecventă la cleiurile inferioare, produce desprinderi în masă. Importanţa ce i se acordă nu e deci exagerată. Pe de altă parte echivalentul cleiului pentru o altă serie de grunduri tradiţionale este uleiul, care suscită alte discuţii.

Problemele grundurilor nu sunt simple şi artiştii o ştiu.

Compoziţia grundului obişnuit se reduce la trei elemente: *un "corp"* (de obicei o materie albă şi de preferinţă inertă, cum sunt creta sau ipsosul, diverşi pigmenţi), *un liant* (de regulă cleiurile animale sau sintetice, mai rar uleiul) şi când este cazul, *un plastifiant* (uleiul, mierea, etc.).

Formule de bază nu există prea multe, componentele grundului fiind destul de puţine, în schimb numărul variantelor, a adaptărilor posibile este mare şi greu de estimat. În principiu, întrucât nu există un "grund universal", alegerea unuia sau a altuia rămâne la latitudinea fiecăruia, depinzând de gustul, destinaţia şi în ultimă instanţă de experienţa pictorului.

Materiile albe, aşa zisa "încărcătură" a grundurilor, pot diferi de la o epocă la alta (dar şi în cadrul aceleiaşi epoci), de la o zonă geografică la alta şi, de multe ori, de la un pictor la altul. Iniţial în stare de pulberi, după amestecul cu liantul acestea rămân albe şi mai mult sau mai puţin, fluide.

Ipsosul este sulfatul de calciu folosit de sculptori, căruia printr-un anumit tratament i s-a anihilat capacitatea de a se cimenta şi din cristalin a devenit amorf (mortificat). Acest ipsos care nu mai "face priză" a fost utilizat cu cele mai pozitive rezultate la "începuturile" picturii în ulei, de Van Eyck şi de către succesorii săi, întrebuinţarea lui fiind cu mult mai veche: îl întâlnim în Egiptul antic, în Antichitatea clasică greco-romană şi mai târziu. Este mult întrebuinţat şi în arta bizantină. Sub numele *gesso* (termen italian) îl întâlnim curent în Italia între secolele XV-XVI, ca şi în centrul şi nordul european, iar Cennini îi dedică un capitol (CXII) din tratatul său. Adaptarea pentru uzul nostru a reţetei de mortificare i-o datorăm lui Xavier de Langlais:

— se ia un kilogram de ipsos curat şi fin, care se varsă progresiv (în aşa fel încât să nu facă cocoloşi) într-un vas mare de cel puţin 6 litri, în care s-a pus deja un litru de apă;

— deasupra, se mai toarnă încă 4 litri de apă, puţin câte puţin,

amestecând activ cu mâna timp de 15-20 de minute, sau mai mult; la sfârşit ipsosul nu va mai face priză şi se va depune la fundul vasului, lăsând deasupra o cantitate de apă care se va limpezi cu încetul;

— această apă va trebui înlocuită zilnic cu una proaspătă, timp de 30 de zile, având grijă să nu tulburăm amestecul; după fiecare schimbare a apei vechi de o zi ipsosul trebuie amestecat până la fundul găleţii;

— la sfârşitul acestei perioade, ipsosul — deja mortificat şi purificat — trebuie scos şi pus la scurs într-o bucată de pânză curată (ca atunci când se face brânza în casă);

— după alte 48 de ore pasta rămasă va fi tăiată în bucăţi şi pusă la uscat; apoi se păstrează ferită de praf etc.

Cu preţul acestor osteneli vom avea materia pentru prepararea unor grunduri de o factură aparte, moi, mătăsoase şi totodată solide. Cele mai bune rezultate le dă ipsosul aplicat pe lemn, suport căruia pare a-i fi predestinat, dar dacă este aşternut în strat subţire poate sluji şi la prepararea suporturilor semirigide. Pentru folosire nu avem decât să punem bulgării de ipsos la înmuiat în apă rece, de cu seară, apoi să procedăm ce de obicei.

În vechile erminii autohtone sunt indicate şi proporţiile pentru mortificarea "ipsosului stins" (mult folosit la grunduirea panourilor): o parte de ipsos pentru 4-5 părţi de apă, ceea ce bătrânul meşter Cennini omisese; de asemenea, este indicată, potrivit tradiţiilor atonite, o spălare cu apă timp de numai 2-3 zile[1].

O calitate mai modestă de ipsos mortificat se poate obţine şi prin simpla pulverizare a ipsosului deja cimentat (devenit ghips).

Creta — numită, de asemenea, *cretă de munte, alb de Spania, alb de Meudon, alb de Paris, praf de cretă* etc. — este un carbonat de calciu impur. Se vinde aproape aşa cum e scoasă din cariere. Şi aceasta este calitatea de cretă care trebuie folosită (un carbonat de calciu pur este impropriu pentru grunduri). Pentru lucru va fi pusă la înmuiat de cu seară, iar grundul va fi strecurat; dacă ne folosim de o cretă măcinată strecurarea este de prisos.

Pentru a verifica în ce măsură este potrivită pentru grunduire, se consideră concludentă următoarea *probă*, de altfel cunoscută: din cretă şi apă curată se frământă o pastă densă ca un aluat, din care se modelează o bilă nu

1. Mihail Mihalcu, *Valori medievale...*, p. 75

mai mare decât o cireaşă; creta este folosibilă dacă bila noastră, după uscare, va semăna cu un pastel obişnuit, care se ia nițel pe degete; o cretă prea argiloasă, care nu "scrie", sau una care odată uscată se risipeşte este improprie.

Când se foloseşte în grunduri mixte (cu clei şi ulei), e bine să fie asociată cu un alt alb — de zinc, de titan etc. — nu numai pentru un spor de luminozitate, ci şi pentru că o cretă frecată cu ulei pare a nu se usca niciodată în profunzime.

Începuturile utilizării cretei datează din Antichitate. Frecată cu clei animal (uneori şi cu cazeină) o întâlnim[1]. la Memling, Rembrandt, Rubens, Holbein şi la alți maeştri din secolele XV-XVI, astăzi fiind, de departe, cea mai folosită dintre materiile albe care compun grundurile.

Albul de plumb (carbonat de plumb), numit şi *ceruză* sau *alb de argint*, cunoscut de grecii şi de romanii din vechime, este cel mai luminos dintre alburi, care acoperă bine, dar prin toxicitatea sa pronunțată poate provoca accidente fatale. A fost folosit mai ales pentru grundurile uleioase.

Albul de zinc (oxid de zinc), produs pentru uzul artiştilor spre mijlocul secolului trecut, este un alb foarte stabil în amestecuri sau liber, dar are o slabă putere de acoperire. Datorită particulelor foarte mici din care este compus creează grunduri prea compacte şi pare mai util în asociere cu creta; sau mai bine pentru ultimul strat de grund, dacă este folosit singur.

Albul de titan (bioxid de titan), fabricat la începutul secolului nostru, este albul cu cea mai mare putere de acoperire (opacitate), lipsit complet de toxicitate şi stabil în toate amestecurile — dacă nu a fost alterat cu alte adaosuri.

Litoponul, sau *albul de litopon*, este un derivat al zincului (un amestec de sulfură de zinc şi sulfat de bariu), care se aseamănă cu albul de zinc. Luminos, netoxic, este potrivit pentru toate sorturile de grund — inclusiv pentru cele uleioase. Impropriu pentru pictură, el dă rezultatele cele mai bune dacă e introdus în grunduri. În grundurile cu emulsii poate fi asociat cu creta.

Mai rar, în compoziția unor preparații sunt introduse şi alte materii, printre care *praful de marmoră*, cernut sau nu, care creează suprafețe granuloase, *caolinul, huma* etc. Prezența lor este discutabilă din punctul de vedere al durabilității: făina de marmoră nu pare a fi bine reținută de toate

1. Giberte Emile-Mâle, *op. cit.*, p. 43

cleiurile, *caolinul şi huma* fac cleiurile prea casante etc. Alcătuirea unor astfel de preparaţii se justifică doar prin destinaţii ocazionale.

Alburile frecate cu ulei sunt folosite pentru obţinerea grundurilor uleioase, la care s-a apelat o dată cu abandonarea panoului de lemn ca suport curent, pânza nemaifiind la fel de aptă pentru menţinerea intactă a vechiului *gesso,* gros şi lipsit de orice supleţe. Deşi albul de titan este cel mai opac, "pentru pictura clasică — spune un chimist de autoritatea lui Marc Havel — a fost un mare noroc faptul că a folosit ceruza drept alb. Părţile unui tablou care o conţin sunt cele care au rezistat cel mai bine la îmbătrânire. Pentru o *imprimatura în ulei* (grund uleios, subl. n.). ceruza rămâne superioară şi pigmenţilor noştri moderni (alb de zinc, litopon, titan)"[1]. Explicaţia rezidă în supleţea şi durabilitatea ei, în marea sa capacitate de a sicativa uleiurile cu care este frecată, ca şi în faptul că fiind de aceeaşi natură cu pastele de ulei, îmbătrânesc laolaltă în acelaşi mod. Din păcate apar destule inconveniente legate de uscarea foarte lentă a grundurilor uleioase, asupra cărora vom reveni ceva mai târziu.

Lianţii grundurilor sunt de mai multe feluri, după cum s-a văzut, însă oricare le-ar fi natura trebuie să întrunească un număr de calităţi indispensabile: capacitate adezivă, durabilitate, flexibilitate, reacţie moderată la umiditate, rezistenţă faţă de microorganisme şi un comportament neutru faţă de culori (această neutralitate chimică vizează mai cu seamă uleiurile). Cum, din nefericire, nu există un clei perfect, se folosesc cele existente.

Cleiurile de gelatină sunt de departe cele mai utilizate. Am văzut care sunt. Când dorim să penetreze puternic le aplicăm fierbinţi şi invers, când urmărim o peliculizare de suprafaţă le vom aşterne călduţe sau aproape gelatinizate.

Caseina, un vechi şi bun adeziv, pare probabil să fi intrat în compoziţia grundurilor prin secolele XV-XVI, fiind şi astăzi întrebuinţată sporadic: totala sa lipsă de flexibilitate o circumscrie familiei suporturilor rigide şi semirigide. Se întrebuinţează exclusiv rece.

Guma arabică înlocuieşte uneori amândouă cleiurile de mai sus, dar nu se procură întotdeauna uşor. (Printre alţii, a preferat-o N. Tonitza, cu rezultate pe deplin satisfăcătoare).

---

1. Marc Havel, *op. cit.*, p. 44

Amidonul şi făina de cereale (papul) se folosesc rar, pentru obţinerea unor grunduri transparente. Permeabilitatea la apă şi slaba eficienţă în timp a oricăror materii conservante le expun condiţiei de a fi medii ideale pentru mucegaiuri, ceea ce explică slaba lor popularitate.

Răşinile polimerice, acrilice şi vinilice, sunt din ce în ce mai folosite astăzi. Oferă facilităţi importante, dar încă nu şi-au demonstrat rezistenţa pe termen lung.

Plastifianţii cei mai comuni sunt uleiurile, care în grundurile uleioase joacă deodată dublul rol de plastifianţi şi de lianţi ai materiei de încărcătură. Pentru ambele roluri, ordinea preferenţială[1] ar putea fi următoarea: uleiul de in polimerizat (numit *stand-oil*), care are o sicativitate scăzută, însă nu brunisează cu vremea, uleiul de mac (aproape incolor, care îngălbeneşte puţin) şi uleiul obişnuit de in, care îngălbeneşte dacă e ţinut la întuneric, dar influenţează prea puţin pictura când e aflat în această postură.

Alţi plastifianţi: mierea de albine, glicerina etc., mai puţin recomandabile decât uleiurile, din pricina sensibilităţii lor faţă de umezeală.

* * *

Înainte de a prezenta, grupate, câteva reţete de grunduri, ne vom baza pe practica atelierelor şi pe observaţiile specialiştilor pentru a face un scurt *memento* al cerinţelor unui grund:

— ştiind că un grund bun nu schimbă culorile, ci le ajută, le exaltă, şi că nu există grunduri "în sine", unele şi aceleaşi pentru toate situaţiile, le vom adapta *temei* şi *facturii* pe care o urmărim, *calităţii* şi *mărimii* suportului;

— între grundurile grase (uleioase) şi cele cu clei trebuie preferate ultimele (este o învăţătură provenită din îndelungata practică a înaintaşilor);

— este imperios necesară folosirea unui *clei bun*, care conservă bine grundurile întrucât este mai puţin expus mucegaiurilor şi aduce un plus de suplеţe, utilă şi în consens cu permanentele tracţiuni la care le supune suportul;

1. După Xavier Langlais, *op. cit.*, p. 117

— dacă preparaţia are *prea puţin clei* va absorbi prea mult ulei din culori şi ca urmare le va scădea aderenţa şi strălucirea;

— dacă preparaţia are *prea mult clei*, excesul de ulei din culori va migra spre suprafaţa picturii, care va brunisa (pe o asemenea suprafaţă o pastă prea uscată aderă mediocru, se contractă şi apar cracluri numite "de alunecare");

— e bine ca materiile introduse în grund să fie cât mai neutre din punct de vdere chimic, pentru a nu influenţa stratul de culoare;

— *optime sunt grundurile semiabsorbante*, care extrag surplusul de ulei din culori şi le previn brunisarea, iar pastele aderă mai bine la suport, în care se implantează solid;

— grundurile *poroase* sporesc şi ele aderenţa culorilor;

— *culoarea luminoasă (albă) a unui grund amplifică luminozitatea şi strălucirea picturii*, întrucât creează un ecran luminos aşezat în spatele culorilor; iar pictura în ulei — se cuvine mereu subliniat — este o tehnică semitransparentă, caracter care i se accentuează în timp o dată cu vitrifierea; luminozitatea grundului "nu este o chestiune de preferinţă personală, ci de tehnică: o preparaţie sumbră (chiar pe bază de clei) sfârşeşte întotdeauna prin a transpare de sub straturile de culoare care îi sunt suprapuse (...). Istoria picturii ne învaţă să condamnăm desuurile întunecate"[1]; grundurile albe, utile întotdeauna, îşi dau întreaga măsură îndeosebi acolo unde le sunt suprapuse demitente şi paste relativ egale ca grosime[2].

— grundul se poate *colora uşor* în tente luminoase: acestea facilitează, pe de o parte (atunci când eboşăm) aplicarea insulelor de "alburi", iar pe de altă parte permite conlucrarea cu tenta grundului prin folosirea demipastelor şi glasiurilor; în timp grundurile colorate vor asigura tabloului *dominante cromatice;*

— în fine, sunt utile câteva *probe prealabile* (vezi cap. Grunduirea).

Mult râvnita pictură mată — devenită uneori obsesie în ultima sută de ani — nu se realizează prin folosirea exclusivă a unor preparaţii excesiv de absorbante. Între o matitate obţinută numai pe baza lor şi o alta, la care se

1. Xavier de Langlais, *op. cit.*, p.113

2. Ce e drept, dacă inegalitatea pastelor este mult prea acuzată, de sub straturile subţiri va răzbate albul fondului, iar de sub cele groase mai puţin. Dar un fond întunecat n-ar produce neajunsuri şi mai mari?

ajunge firesc (prin dirijarea compoziţiei stratului pictural, asociată cu aportul rezonabil al unui grund semiabsorbant şi a unui verni mat), este de preferat ultima. Grundurile excesiv de absorbante întunecă şi slăbesc adeziunea pastei, tonurile închise îşi pierd o bună parte din culoare, cele luminoase rezistă mai bine, dar, dacă sunt aplicate gros, se opacizează.

În cele ce urmează, din marele număr de reţete folosite de pictori, prezentăm câteva mai semnificative — prin compoziţie, mod de preparare şi mai ales utilitate.

GRUNDURI CU CLEI DE GELATINĂ

Aceste grunduri — de departe, cele mai vechi şi mai folosite — se pretează la suporturile cele mai variate şi la tehnicile cele mai diverse: de la pictura în ulei la tempera comună, la tempera cu emulsii naturale, artificiale sau cu clei şi la pastel sau la desenul pe fonduri colorate. În cazuri particulare nu se modifică decât raportul dintre materiile componente: de pildă pentru un suport rigid soluţia de clei în apă poate creşte până la 10%, iar pentru o pânză poate scădea până la 6-7%; sau, o tempera aderă mai bine la un grund mai absorbant decât pictura în ulei etc.

Se aştern exclusiv calde, peste suporturile impregnate în prealabil cu 1-2 straturi de apă cu clei.

Peste grundurile cu gelatină, în care uleiul este prezent doar ca plastifiant, se poate picta de obicei după 24 de ore de la aplicarea ultimului strat.

1. Grund tradiţional

Suportul se impregnează cu o soluţie de clei de piele (70-80-90-100 gr) în apă (1 litru), aplicată pe uscat, o dată sau de două ori. Concentraţia soluţiei va fi adaptată naturii suportului (pentru pânză nu va depăşi 80 gr. sub pericolul craclării imediate, iar pentru lemn poate creşte până la 90-100 gr) şi facturii urmărite de pictor (o cantitate de numai 60 gr dă pelicule foarte absorbante).

Compoziţia grundului: apă (1 litru), clei, preferabil de piele (70-100 gr), cretă măcinată şi strecurată (3-400 gr). Procentajul de clei va fi similar cu cel din soluţia de încleiere.

Grundul se aplică în 2-3 straturi foarte subţiri, la intervale de câte 24 de ore; primul şi al doilea strat e bine să fie frecate uşor cu glaspapir, ultimul nu, pentru a-i păstra porii deschişi. Pentru o pânză fină şi densă poate fi suficient

un singur strat.

Un adaos de puțin ulei de in sau glicerină va face grundul mai flexibil.

(Prezentul grund are un caracter general, de schemă-tip, larg aplicabilă).

2. Grund de gelatină alimentară şi emulsie finală (Adam Bălțatu).

Se prepară un grund de fluiditatea unui lapte uşor mai consistent, alcătuit din gelatină alimentară (12 folii), apă (1 litru) şi alb de zinc-praf (8-10 linguri).

Grundul se aplică direct, fără o încleiere prealabilă, în 3-4 straturi; fiecare strat se aşterne cald, după ce precedentul e bine uscat. De obicei nu sunt necesare frecări cu glaspapir.

Peste 24 de ore se aplică o singură peliculă dintr-o emulsie compusă din: apă (5 volume), ulei de in fiert (1 volum), verniu de retuş (2 volume) şi un gălbenuş de ou. Ca unitate de măsură putem folosi una din jumătățile golite ale oului.

Deşi conține ulei, peste acest grund se poate lucra după numai câteva zile de uscare, întrucât este pus în cantitate mică şi într-un strat superficial.

Cele mai bune rezultate se obțin dacă suportul acestui grund este o pânză densă, cu grenul fin, care nu necesită "încărcătură"; poate fi utilizat şi pe lemn sau pe carton.

(Soliditatea acestui grund a fost urmărită de autor pe parcursul a multe decenii. Cei care l-au preluat îi confirmă excelentele calități).

3. Grund semiabsorbant

Încleirea suportului — oricare dintre cele comune — se face cu o soluție de clei de piele (70-100 gr) în apă (1 litru).

Grundul se compune din soluția de mai sus (1 volum), cretă sau ipsos mortificat (1 volum) şi pulbere de alb de zinc, sau de titan, sau de plumb (1 volum).

Se aşterne în 2-3 straturi subțiri, la intervale de 24 de ore.

Apei cu clei e bine să i se adauge un conservant oarecare, iar grundului puțin ulei sau glicerină.

Dacă vrem să reducem capacitatea de absorbție a grundului, la sfârşit îl putem peliculiza cu o soluție de apă cu clei (ceva mai puțin concentrată decât cea inițială).

4. Grund cu cretă şi litopon (X. de Langlais)

Suportul se impregnează cu un strat de clei în apă (80 gr clei de piele şi 1000 gr apă).

După uscare, se aplică două straturi foarte subţiri dintr-un grund alcătuit din: clei de piele (80 gr), apă (1000 gr), cretă (300 gr) şi litopon (100 gr).

Preparaţia este mai potrivită pentru pânză (care dacă e fină şi densă nu necesită decât un singur strat).

Reacţia culorilor: luminozitate şi strălucire — datorate litoponului.

5. Grund cu alb de zinc şi cretă (Jean Rudel)

Mai întâi se prepară o soluţie de clei (1 parte) în apă (15 părţi) şi se face impregnarea obişnuită.

Se prepară apoi o pastă destul de densă din soluţia de mai înainte, alb de zinc şi puţină cretă.

Grundul se aplică în 3 straturi, călduţ, cu o perie lată — dar înaintea fiecărui nou strat de grund se aşterne câte un alt strat din soluţia iniţială de apă cu clei; după uscare, fiecare strat de grund se freacă cu glaspapir.

În încheiere, se aplică o cuşă finală, care poate fi — la alegere: un strat subţire de "clei dulce", sau un strat subţire de alb de plumb frecat cu ulei (în acest ultim caz albului i se vor adăuga câteva picături de sicativ sau verniu de pictură, iar grundul va putea fi folosit abia după 4-5 luni de uscare).

(Când dorim un grund mai gros, necesar pentru o ţesătură mai rară, putem recurge la o preparaţie iniţială, compusă fie din câteva părţi făină albă pentru 100 părţi de apă, fie dintr-un volum de caseină la 6 volume de apă. Vom adăuga fiecăreia din cele două preparaţii câteva picături de glicerină şi respectiv amoniac diluat).

6. Grund cu clei de gelatină şi caseină (I.G. Thiele)

La început se prepară următorul amestec: gelatină alimentară (5 gr), apă (35 gr), alb de zinc sau de titan, pulbere (10 gr), cretă (5 gr) şi glicerină (5 cm cubi).

Apoi se prepară un clei cu caseină astfel: se pune caseină (8 gr) în apă (50 gr), timp de un sfert de oră, amestecând cu o spatulă nemetalică; amestecând mereu, se toarnă deasupra amoniac diluat în apă (20 picături de amoniac în 20 cm cubi de apă) şi se adaugă glicerină (5 gr).

Din cele două preparate se face un singur melanj, amestecând insistent. Acest grund se aplică pe suport în 2-3 straturi, omogenizându-l la fiecare

înmuiere de pensulă.

(Este reţeta preferată de autor, cu ajutorul ei putându-se obţine "cea mai frumoasă calitate de pânză preparată cu clei").

GRUNDURI CU CLEI DE CASEINĂ

Imputrescibile, dar complet lipsite de flexibilitate, aceste grunduri sunt potrivite pentru suporturile rigide, acceptabile pentru cele semirigide şi puţin indicate pentru pânză. (Există totuşi câteva preparaţii de acest fel adaptate pânzelor groase).

Se pot folosi fără materii albe, sau cu cretă (ipsosul nu se asociază prea bine cu caseina) şi întotdeauna reci. Par mai potrivite cu factura mată a culorilor de ulei.

1. Grund cu cazeină (J.G. Vibert)

Se înmoaie timp de un sfert de oră, amestecând bine cu o spatulă dintr-un material nemetalic, cazeină (20 gr) în apă rece (100 gr); apoi se adaugă, amestecând insistent, amoniac (4 gr).

Treptat, amestecul se îngroaşă şi grundul este gata atunci când devine omogen şi curge de pe spatulă într-un fir continuu; este momentul în care se introduce glicerină (10 gr), care se amestecă bine şi totul se strecoară printr-o pânză fină.

Grundul obţinut se poate folosi o singură zi, aplicat în strat subţire.

(De observat că grundul de faţă este, practic, un clei de cazeină şi că fiind vorba de o simplă încleiere a suportului — fără prezenţa unei materii albe — acesta nu-şi va schimba culoarea).

2. Alt grund cu cazeină (N. Wacker)

Mai întâi se prepară o "soluţie de bază", în felul următor: se iau 50 gr clei de cazeină (obţinut prin frecarea laolaltă a 50 gr brânză dietetică cu 10 gr pastă de var stins), se lasă să se umfle în 125 cm cubi de apă uşor încălzită, apoi se adaugă, pe rând: 15 gr carbonat de amoniu dizolvat în puţină apă, amestecând, şi încă 125 cm cubi de apă, amestecând mereu.

Încleierea suportului se face într-un singur strat, cu un amestec din "soluţia de bază" (1 volum) şi apă (3 volume).

Grundul se prepară din: "soluţia de bază" de mai sus (1 volum), apă (2

volume), alb de zinc (1 volum) şi cretă sau ipsos mortificat, sau praf de marmoră (1 volum).

Prepararea se face cu 2-3 straturi foarte subţiri şi după uscare grundul devine insolubil în apă.

(Această preparaţie este potrivită pentru lemn, carton, sau pânză groasă, eventual marfulată).

3. Grund cu caseină, cretă şi litopon (X. de Langlais)

Suportul se impregnează cu un strat de apă (1000 gr) cu clei de caseină (100 gr) şi se lasă la uscat. (Cleiul de caseină se prepară punând la înmuiat 100 gr caseină-praf în 350 gr de apă, timp de o oră şi adăugând şi amestecând 20 gr amoniac; se mai adaugă 150 gr de apă, se aşteaptă o jumătate de oră, apoi încă 300 gr de apă, amestecând bine).

Se prepară un grund compus din: caseină-praf (100 gr), amoniac (20 gr), apă (1 litru), cretă (250 gr) şi litopon (250 gr); materiile albe se presară peste caseina transformată deja în clei, pentru a nu face cocoloşi.

Grundul se amestecă bine şi se aplică în 2-3 straturi foarte subţiri.

Urmări: culorile capătă o matitate mătăsoasă (dacă se foloseşte ca diluant o esenţă) şi nu îngălbenesc.

4. Grund cu caseină şi alb de zinc (J. Rudel)

Suportul se încleiază cu o soluţie — aplicată în strat subţire — compusă din: caseină (1 parte, în greutate), apă (5 părţi) şi amoniac (4 picături pentru fiecare gram de caseină).

După uscarea suportului, în cleiul de mai sus se introduce alb de zinc umezit cu apă şi glicerină (1 cm cub pentru fiecare 5 gr de alb), se freacă până la omogenizare şi se aplică în câteva straturi foarte subţiri, care după uscare pot fi frecate uşor cu glaspapir.

La sfârşit se mai aplică un clei slab de caseină sau, la alegere, un strat de alb de argint, ceea ce pretinde un timp mai lung de uscare.

5. Grund cu caseină emulsionată (A.V. Vinner)

Compoziţia grundului: caseină-praf (10 gr), apă pentru dizolvarea caseinei (60 cm cubi), amoniac (4 cm cubi), ulei de in fiert (50 cm cubi) şi apă (200 cm cubi).

Mai întâi se prepară cleiul de caseină (caseina praf se înmoaie în apă

călduță, după care se adaugă amoniacul şi se freacă până la dizolvare), apoi se introduce uleiul, amestecându-se bine pentru emulsionare. În emulsia obținută se introduc pulberi de alb de plumb sau alb de zinc, cu care se freacă insistent.

Grundul se aplică în 2-3 straturi subțiri, peste suportul care a fost impregnat în prealabil cu 2 straturi foarte subțiri de clei de caseină.

GRUNDURI CU ULEI (grase şi semigrase)

Modificarea profundă a procedeului pictural operată de Veneţienii din secolul al XVI-lea coincide cu adoptarea curentă a pânzei, a grundurilor uleioase şi a fondurilor colorate, între acestea existând certe raporturi de intercondiționare (şi deşi există o marjă de relativitate temporală, coincidența este evidentă şi deloc neglijabilă).

Primele grunduri uleioase apar probabil spre sfârşitul secolului al XV-lea ca o consecință directă a utilizării noului suport, pânza liberă, nemaruflată — ceea ce Vasari, după cum am văzut, o afirmă în mod explicit. Vechile preparații pe bază de clei animal şi ipsos sau cretă erau lipsite de suplețe şi deveneau friabile dacă se aşterneau pe pânză, iar pânzele mari erau şi mai periclitate, fiind supuse dilatărilor şi contracțiilor cauzate de pierderea sau de absorbția umidității într-o măsură mai mare decât cele de dimensiuni reduse. În secolul al XVI-lea grundurile cu lianți uleioşi devin tot mai populare, deşi nu sunt puțini artiştii care se folosesc în paralel şi de *gesso* (printre ei numărându-se Tițian şi Veronese, iar după un alt secol, Rubens). Dar grundurile uleioase vor sfârşi prin a se impune — am urmărit "peripețiile" lor, schițate de Vibert.

Despre neajunsurile grundurilor grase (uleioase) s-a vorbit şi se va mai aminti în aceste pagini. Care ar fi acestea?

Rămâne sigur că un grund uleios este apt să primească pictura numai după uscarea deplină a uleiului, perioadă cuprinsă între o lună, câteva luni şi chiar un an (unele grunduri din comerț poartă înscris termenul de uscare). Timpul de uscare este deci excesiv de mare şi pictorul, care nu are răbdarea necesară să aştepte atâta, fie că pictează peste fonduri pe jumătate sau pe sfert uscate, fie că le grăbeşte uscarea încorporându-le sicative — iar acestea, "întrebuințate în doză ridicată au avut adeseori consecințe dezastruoase pentru pictură (întunecări, cracluri)", va constata G.E. Mâle[1]

1. Gilberte Emile-Mâle, *op. cit.*, p. 44.

Aceste grunduri sunt însă flexibile şi totodată durabile. "Cert, un suport preparat pe bază de ulei va fi întotdeauna mai solid ca o preparaţie cu clei, dar în tehnica picturii în ulei acesta nu este un argument care poate convinge", afirmă[1] tehnologii. La întrebarea de ce?, răspunsul este uşor de dat. Dacă este aplicat peste un fond uleios, "lis" şi bine uscat, orice pigment frecat cu ulei aderă mediocru (de pildă în portretul lui Napoleon, de David, rămas neterminat, grundul nepictat s-a conservat bine, în schimb partea pictată a craclat) şi va brunisa datorită blocajului la suprafaţă a uleiului aglutinat. Priza slabă a culorilor, ne explică chimiştii[2], se datorează uleiului dintr-o preparaţie excesiv de grasă, care iese la suprafaţa acesteia, formând un strat strălucitor şi galben (mai ales dacă pânza a stat la întuneric), pe care stratul pictural "refuză să adere, sau aderă prost, se contractă", producând în timp amintitele "cracluri de alunecare". Pe de altă parte dacă uscarea preparaţiei este mediocră în momentul pictării, riscăm să încălcăm regula "gras pe slab", or ştim că aceasta generează cracluri şi matizări.

Iată-ne ajunşi într-un impas: dacă nu putem picta nici pe un fond uleios bine uscat şi nici pe unul parţial uscat, ce ne rămâne de făcut? Soluţia a fost găsită în practica de atelier: după uscarea lor temeinică, dar înainte de a începe pictura, grundurile uleioase trebuie *degresate*. Ceea ce înseamnă deschiderea porilor fondului prin îndepărtarea crustei cimentate şi sticloase formate la suprafaţă. Omisiunea degresării este sancţionată de evoluţia deficitară a pastelor.

Pentru degresare se poate recurge la procedee variate, printre altele rămânând încă actuale cele recomandate de Blockx în *Compendium*-ul său:

1. Dacă grundul este de dată *mai recentă*, suprafaţa lui se spală cu apă şi cu săpun, folosind o perie, cu care se freacă în toate sensurile timp de câteva minute, apoi se clăteşte cu apă curată pentru îndepărtarea urmelor de săpun; operaţia e terminată când apa se repartizează uniform pe suprafaţa grundului (nu mai face "insule"). La sfârşit, tabloul se şterge cu o cârpă curată şi se lasă 24 de ore pentru evaporarea ultimelor urme umede.
2. Când *grundul e mai vechi*, crusta superficială se înmoaie folosind o soluţie de alcool concentrat la 98 de grade (1 volum) şi esenţă de terebentină (1 volum); se aplică de mai multe ori cu un tampon de stofă, insistând până când aceasta începe să antreneze particule de

1. Ivan G. Thičle, *op. cit.*, p. 28
2. Marc Havel, *Tehnica tabloului,* p. 46

grund; scamele rămase se îndepărtează. Înaintea începerii lucrului, suprafața preparației se peliculează cu ulei de in (1 volum) dizolvat în esență de terebentină (10 volume).

Degresarea poate fi făcută şi prin frecarea cu piatră ponce şi apă, sau cu un solvent compus din alcool (2 volume), esență de terebentină (3 volume) şi apă (5 volume), agitând amestecul înainte de folosire. Uneori a fost folosită piatra ponce transformată în praf sau, pentru grundurile mai puțin grase, benzina îmbibată într-un şifon etc.

Legătura cu noua pictură s-a realizat altădată prin pelicule de ulei crud diluat cu esență, verniu de copal sau altul, medium flamand, sicativ de Harlem alungit cu esență etc.

Cu toate precauțiile, opinia majorității specialiştilor este puțin favorabilă preparațiilor uleioase[1].

(Jacques Blockx, autor de notorietate, le recomandă cu toate acestea, opunându-se net prezenței cleiului în preparație, pe care îl face răspunzător de mucegăirile pânzei, de cracluri, desprinderi de pastă etc. Cu simplu titlu informativ, iată metoda de grunduire preconizată de el cu câteva decenii în urmă: "Există un mijloc foarte simplu pentru a evita încleierea pânzelor şi pentru a împiedeca pătrunderea uleiului în țesătură. Pânza se fixează pe şasiu şi se udă (cu apă, n.n.). Ea se va reîntinde prin contractare. După evaporarea excesului de apă, cu ajutorul unui cuțit, peste țesătura umedă se întinde o cuşă subțire de pastă consistentă, formată din ceruză şi ulei de in decolorat. Dacă se utilizează o pânză foarte netedă (franc. *lisse*) e suficientă o singură cuşă de grund; în cazul în care se întrebuințează o pânză rugoasă, după 2-3 zile de aşteptare, dar nu mai mult, trebuie aplicată o a doua cuşă subțire de pastă moale, având grijă să netezim în prealabil cu glaspapir asperitățile primeia (...). Noi sfătuim să se peliculizeze de 2-3 ori cu ceruză şi ulei şi spatele suportului". Acesta fiind procedeul, suntem îndreptățiți să-l privim cu rezervă: între pânză şi stratul de culoare — cu rol de grund — se reține destulă umezeală pentru a opri uleiul să atace pânza, dar aderența ceruzei devine mai slabă; în plus, grundul se usucă greu şi, după evaporarea destul de rapidă a apei, uleiul încă

1. Marc Havel, în cartea citată (p. 51) este categoric: "suntem de părere să se evite preparațiile pe bază de ulei". Xavier de Langlais (*op. cit.*, p. 115) recunoaşte că pânzele uleioase de astăzi par a fi mai bune decât cele de altădată, întrucât sunt mai puțin grase, dar dacă au fost depozitate multă vreme în rulou, fără lumină, uleiul râncezeşte şi nu se mai usucă niciodată; în consecință trebuiesc evitate.

neuscat din ceruză poate ataca pânza. Rețeta a făcut totuși "modă" la vremea ei).

Din motive de obiectivitate, prezentăm totuşi câteva rețete de grunduri uleioase şi semiuleioase (acestea din urmă, cu o mai rezonabilă cantitate de ulei, sunt flexibile şi prezintă mai puține pericole pe termen lung).

Aşa cum s-a spus, albul de plumb (ceruza) ne apare ca cel mai bun dintre alburile utile pentru grundurile cu ulei.

Şi să nu uităm că preparațiile uleioase sunt cu totul improprii pentru tehnicile pe bază de apă.

1. Grund uleios tradițional (A.G. Verona)

Pânza se încleiază cu un strat de apă (1 litru) şi clei (70 gr) şi se lasă la uscat.

Grundul se prepară din soluția de clei de mai sus (1 volum), alb de zinc-praf (1 volum), cretă (1 volum) şi ulei de in fiert (1/4 de volum); primele trei materii se amestecă bine, iar deasupra se toarnă uleiul, în fir subțire — ca la maioneză — amestecând insistent, pentru emulsionare.

Se aplică cu ajutorul pensulei, apoi suprafața grundului se răzuieşte cu cuțitul pentru a se repartiza subțire şi uniform. O pânză subțire se acoperă cu un singur strat, iar pânzele mai groase, lemnul şi cartonul pot primi mai multe.

Acest grund matizează culoarea şi e bine ca înainte de a se începe pictura să i se facă o probă: dacă aplicăm într-un colț o mică pată de culoare frecată cu ulei, aceasta nu trebuie să apară pe spatele pânzei (la nevoie, peste grund se aşterne un strat de tempera cu ou sau o simplă emulsie).

Variantă: un grund *semiabsorbant* se obține crescând cantitatea de ulei la 1/3 sau 1/2 de volum; se poate picta deasupra după 1-2 săptămâni.

Altă variantă: pentru a obține un grund *complet neabsorbant* se introduc 1-2 volume de ulei; timpul de uscare este de minium o lună, iar înaintea începerii lucrului preparația se degresează cu alcool, esență, apă cu săpun etc.

2. Grund uleios (I.G. Thiele)

Pânza se încleiază cu o soluție călduță de apă (100 cm cubi) şi gelatină alimentară (3-4 gr), la care se adaugă câteva picături de glicerină. După uscare, pelicula de clei se impermeabilizează cu un strat de apă (100 cm cubi) în care s-a pus acetat de aluminiu (10 cm cubi).

Deasupra se aplică 1-2 straturi de culoare albă de ulei.

Uscarea se face timp de 2-3 luni, la aer şi lumină.

(Cleiul de gelatină poate fi înlocuit cu cleiul de caseină prezentat în rețeta nr. 1 la *Grunduri cu caseină*, căruia i se mai adaugă încă 60 cm cubi de apă. Culoarea de ulei va fi un alb de argint alungit cu puțină esență, se va aplica cu pensula și se va reveni cu o spatulă de lemn sau cu cuțitul; al doilea strat va face grundul mat. Același timp de uscare).

3. Grund emulsionat (A. V. Vinner)

Compoziția grundului necesar pentru un metru patrat de pânză: clei uscat de pește (15 gr), apă (300 cm cubi), un gălbenuș de ou, ulei de in fiert (5 cm cubi, adică o linguriță), alb de zinc-praf (50 gr), cretă (150 gr).

Mai întâi se pregătește soluția de clei, în care se introduc pe rând: gălbenușul, uleiul, albul de zinc și creta, amestecându-se bine după adaosul fiecăreia; în limitele aceluiași gramaj, albul de zinc și creta se umezesc mai întâi cu apă.

Grundul se aplică în 3-4 straturi subțiri peste pânza încleită în prealabil.

Timpul de uscare este de 1-2 săptămâni.

4. Grund uleios cu litopon (X de Langlais)

Impregnarea suportului se face cu o soluție de clei de piele (80 gr) și apă (1 litru), într-un singur strat.

Se așternn 2-3 straturi subțiri din următorul preparat: clei de piele (80 gr), apă (1 litru), cretă (250 gr), litopon (250 gr) și ulei de in polimerizat (100 gr); în ulei, înainte de a fi amestecat cu celelalte materii, se încorporează o cantitate de apă fierbinte în care s-a topit 10% "săpun negru", astfel ca pentru fiecare 100 gr de ulei să revină câte 10 gr săpun (săpunul facilitează amestecul uleiului polimerizat, care este foarte gros).

Grundul este destinat cu precădere unei pânze fine maruflate pe panou, sau hârtiei maruflate pe pânză și mai puțin pânzei simple, care cracleză ușor dacă grundul este așternut gros.

(După câteva luni grundul devine insolubil în apă, conferă culorilor duritate și strălucire, fără să le îngălbenească; potrivit pentru o pictură care nu cultivă matitatea, îi sunt indicate verniurile lucioase).

5. Grund cu emulsie, pentru pânză (Giorgio de Chirico)

Încleierea preliminară se face cu două straturi subțiri, aplicate cu pensula: primul, este o soluție de clei de pește în apă, în care s-au pus câteva picături de glicerină sau de ulei de ricin; al doilea, este soluția de mai înainte

la care s-a adăugat fie puțină cretă fină, fie alb de plumb-praf.

Urmează aplicarea unui grund uleios, compus din: ulei de in crud sau fiert (1 parte), esență de terebentină (1 parte), alb de plumb-praf (atâta cât să se formeze o pastă foarte lichidă); urmează o uscare temeinică.

Se aștern apoi 1-2 straturi dintr-un alt grund, emulsionat, care se lasă din nou la uscat. Acest grund se prepară dintr-o emulsie frecată cu alb de argint — culoare de tub — până se formează o pastă suficient de fluidă pentru a fi întinsă cu pensula; albul grundului poate fi rupt cu puțin negru, ocru galben sau pământ roșu. (Emulsia respectivă se prepară din apă și ulei în părți egale, turnând apa picătură cu picătură peste ulei și amestecând mereu cu o pensulă; apa va conține puțin clei de pește sau de iepure, sau puțin var, iar uleiul poate fi obișnuitul ulei de in fiert, sau Fat-Oil, marca Winsor and Newton).

Înaintea începerii picturii, grundul se vernisează cu un verniu de damar (Lefranc), dublat cu esență de terebentină.

Cu ajutorul acestui grund cu emulsie se pot îmbunătăți și pânzele preparate comercial, peste care se aplică în strat subțire.

GRUNDURI CU LIANȚI ACRILICI SAU VINILICI

Industria materialelor pentru pictură a produs în ultimele decenii o serie de grunduri preparate pe bază de lianți polimerici sintetici, care se pot numi *Gesso, Flashe* (vinilic), *Cryla Primer* (acrilic), *Enduit Universal* (acrilo-vinilic), sau în multe alte feluri. Sunt produse, de asemenea, și pânze preparate cu ajutorul lor.

Producătorii le recomandă[1] ca având o mai bună rezistență la îmbătrânire decât obișnuitele grunduri pe bază de ulei. Sunt polivalente, receptează deci la fel de bine o culoare pe bază de apă și una frecată cu ulei, sunt ușor absorbante, insensibile la apă, esențe și uleiuri, se usucă într-un timp record. Suplețea lor este permanentă, având capacitatea de a se adapta la mișcările suportului, acest suport putând fi oricare din cele folosite în mod obișnuit — cu excepția câtorva impermeabile (ceruite, lăcuite etc.) și lise (sticla,

1. În *Tehnica tabloului* (p. 52 și urm.), Marc Havel prezintă detailat aceste caracteristici.

porţelanul, masele plastice). Cât priveşte culoarea grundului, poate fi lăsată albă sau poate fi colorată după gust.

Aceste preparate pot fi aşternute după o simplă alungire cu apă, sau potrivit instrucţiunilor ce le însoţesc, grunduirea putându-se face într-o singură zi, iar după o uscare rapidă de circa două ore se poate începe pictura. Înaintea aplicării, sunt neavenite impregnările cu cleiuri tradiţionale, dar, ca o măsură de prevedere, dacă peste o preparaţie polimerică vrem să pictăm în ulei, e bine să izolăm grundul cu un strat subţire de emulsie polimerică diluată, care este incoloră ("Polymer medium" etc.); pot fi lăsate semiabsorbante ori, dacă preferăm acest gen, le putem face complet neabsorbante.

Un singur impediment în şirul atâtor calităţi — pe care le dorim cu toţii să fie "avizate" de proba timpului, în interesul picturii: unele pânze se destind ca urmare a eboşelor lucrate în culori cu medii apoase. Remediul este reîntinderea din cuie a respectivelor pânze după uscarea eboşei. Din fericire riscul craclării este inexistent.

Grunduri de acest fel pot fi preparate de pictor şi în propriul atelier. Un singur exemplu ne poate oferi "cheia" procedeului.

Grund cu lianţi polimerici (N. Wacker)

Încleirea suportului se face cu un liant polimeric alungit cu apă (în proporţia 1:5) şi se lasă la uscat.

Grundul se compune din cretă (1 volum), litopon (1 volum), apă (1 volum) şi un liant vinilic sau acrilic (1 volum); liantul poate fi *Caparol Binder, Adam* etc.

Cu cât grundul conţine mai mult liant, cu atâta va fi mai puţin absorbant, dar "rămâne întotdeauna foarte suplu, nu craclează şi este insolubil în apă, esenţă şi ulei". O preparaţie prea absorbantă se remediază prin aplicarea unui strat subţire de liant alungit cu apă.

Grundul poate rămâne alb sau îl putem colora, se potriveşte cu orice suport şi cu orice tehnică (ulei, apă, ceară etc.), granulaţia putându-i fi dirijată după dorinţă (lisă, normală sau cu reliefuri).

GRUNDURI PENTRU LEMN

Deşi se afirmă de către unii că se poate picta peste lemnul nepreparat, sau peste o simplă impregnare menită să prevină matizările, lungul şir de

generații care au folosit panoul ar fi renunțat la grunduri dacă s-ar fi dovedit inutile.

Fiind un suport excelent, panoul poate fi preparat cu oricare din grundurile bune — prezentate sau nu în aceste pagini — și îndeosebi cu cel de cazeină.

Ar mai fi de reamintit că, prin rigiditatea lui, panoul suportă soluții mai concentrate de clei decât pânza (până la 100 gr clei pentru litrul de apă, ori chiar ceva mai mult, la impregnări), că i se potrivește mai mult ipsosul decât creta și că poate fi încărcat cu grunduri mai groase, fără pericol. (Aceste grosimi, relative de altminteri, permit și execuția eventuală a acelor incizii sau suprapuneri de motive ornamentale care, nouă, ne sunt atât de familiare prin arta bizantină).

1. Grund cu ipsos mortificat (după Cennini)

Peste panoul impregnat în prealabil cu o soluție de clei de piele (80-100 gr) în apă (1 litru), după uscare, se așternu câteva straturi subțiri din următorul melanj: clei de piele (80-100 gr), apă (1 litru) și ipsos mortificat (250-300 gr).

După primul strat grundul se șlefuiește cu glaspapir, după ultimul, nu.

Grundul cu ipsos mortificat aflat în stare umedă apare mai fluid și mai transparent decât unul cu cretă, însă după uscare se normalizează. Conferă culorilor strălucire,, transparență și o luminozitate aparte, mai cu seamă dacă se pictează în tempera cu ou.

(Destinat cu precădere lemnului, grundul poate fi folosit și pentru alte suporturi; pentru a-l adapta la pânză vom scădea concentrația de clei la 7-8% și îl vom aplica în strat cât mai subțire).

2. Grund cu alb de zinc și ipsos mortificat (Max Doerner)

Panoul — marfulat sau nu — se impregnează cu o soluție de clei (70-100 gr) în apă (1 litru).

Grundul se compune din alb de zinc (1 volum), ipsos mortificat (1 volum) și apă simplă (1 volum); după ce realizăm prin amestec o pastă omogenă, mai adăugăm 3 volume din apa cu clei folosită pentru impregnare.

Se aplică în mai multe straturi subțiri, șlefuindu-se până la aplatizarea și finisarea dorită.

(Într-o variantă mai simplă, poate lipsi albul de zinc).

3. Grund tradiţional

Impregnarea panoului, maruflat sau nu, se face ca de obicei, cu o soluţie de clei (80-100 gr) în apă (1 litru).

Se prepară o emulsie compusă din: clei de tâmplărie (80-100 gr), apă (1 litru), cretă sau ipsos mortificat (atâta cât e necesar ca emulsia să arate ca o smântână) şi ulei de in fiert (3-4 linguri).

După ce se amestecă bine, se aplică cu şpaclul sau cu cuţitul de paletă şi se lasă la uscat; se pot aplica mai multe straturi subţiri (un strat să nu depăşească 1 mm grosime), frecând fiecare strat cu glaspapir pentru nivelare.

4. Alt grund tradiţional (E. Sendler)

Compziţia grundului: clei de piele (100 gr), apă (1 litru), cretă (1 kg); după omogenizare se adaugă 5-8 picături de ulei şi se amestecă iarăşi.

Se aplică cu o perie lată şi se întinde cu cuţitul; după o zi de uscare, se şlefuieşte cu glaspapir; următorul strat se aplică după ce s-a mai adăugat puţină apă, pentru a slăbi concentraţia cleiului. Se aştern între 3-5 straturi, frecând de fiecare dată cu glaspapir, până se realizează o suprafaţă absolut netedă.

(În Bizanţ se folosea alabastrul, în Rusia veche creta, la noi "ipsosul stins").

5. Grund cu clei de caseină şi alb de zinc (J.G. Vibert)

Panoul curat, cu faţa înăsprită, se spală cu benzină, folosind un tifon, şi se lasă la uscat.

Apoi se prepară o pastă omogenă din alb de zinc (100 gr) şi apă (100 gr), care se ţine la îndemână ca "materie primă" — fără să se usuce; este un simplu alb umezit cu apă.

Se aşterne apoi cu pensula *un prim grund*, compus din clei de caseină (70 gr) şi alb de zinc umezit cu apă (5 gr) şi se lasă la uscat într-o cameră bine încălzită, fără să fie frecat cu glaspapir. (Pentru prepararea cleiului de caseină, a se vedea reţeta nr. 1 de la *Grunduri cu clei de caseină*).

Se aplică apoi al *doilea grund*, compus din clei de caseină (60 gr) şi alb de zinc umezit cu apă (20 gr) şi se lasă la uscat ca mai înainte, fără să se frece.

În continuare se aplică al *treilea grund*, compus din clei de caseină (50 gr) şi alb de zinc umezit cu apă (30 gr); după uscare, se freacă cu piatră

ponce-praf, folosind o cârpă pliată. În acest stadiu grundul e suficient de gros pentru a acoperi porii lemnului, dar nu are o culoare pe deplin albă.

Se aplică încă 1-2 straturi din al treilea grund; după uscare, fiecare strat se freacă cu glaspapir. Acum preparația este colorată într-un alb intens.

În final, se aplică *ultimul grund*, compus din clei de caseină (40 gr) și alb de zinc umezit cu apă (40 gr), care nu mai trebuie frecat.

(Dacă pe parcursul lucrului grundul se îngroașă, i se poate adăuga atâta apă curată încât să se poată scurge de pe pensulă într-un fir continuu).

GRUNDURI PENTRU CARTON

Există puține grunduri destinate anume acestui suport, dar, fiind semirigid, pentru carton pot fi întrebuințate toate grundurile bune pentru lemn și pânză (cu mici modificări ale proporției de clei, care va putea crește puțin față de cele pentru pânză și va scădea față de cele pentru lemn).

Unui carton i se prepară fața, marginile, câteodată și spatele — sau acesta i se impermeabilizează în alt mod.

Uscarea cartoanelor preparate se face la orizontală, într-un loc aerat, umbrit, depărtat de orice sursă de căldură (inclusiv soarele), iar depozitarea lor trebuie făcută de asemenea la orizontală, așezate unele peste altele, sub o planșetă grea; din lună în lună cartoanele au nevoie de aerisire, pentru a nu se mucegăi preparația.

1. Grund cu clei de gelatină

Se suprapun 2-3 straturi subțiri de apă cu clei (80-100 gr clei de piele la un litru de apă). E bine să se adauge cleiului un conservant.

În ultimul strat se introduce puțin alb de zinc-praf, care să lumineze fondul; se grunduiesc ambele părți, cât și canturile cartonului. (Este unul din cele mai simple și mai sigure grunduri pentru carton).

2. Grund cu gumă arabică (N. Tonitza)

Într-un litru de apă rece se pun la înmuiat 1-2 linguri de gumă arabică ("bulgărași"), timp de 12 ore, apoi se adaugă 2-3 linguri de alb de zinc-praf, iar dacă dorim un grund mai absorbant, mai adăugăm 2-3 linguriță de cretă pisată și cernută; pentru a rupe albul prea tare al fondului, i se poate adăuga

"un vârf de cuţit" de ocru galben-praf, sau un alt pigment. Preparatul obţinut, lăptos, se pune la fiert şi se dă de câteva ori în clocot, amestecându-l tot timpul.

Din acest grund aplicăm câte un strat, mai întâi pe faţa, apoi pe spatele cartonului, totalizând pentru fiecare parte câte 2-3-4-5 straturi; se grunduiesc şi muchiile; un strat nou nu trebuie aplicat decât după uscarea completă a celui vechi.

Uscarea definitivă cere 48 de ore — la aer şi departe de orice sursă de căldură.

Ultima operaţie este şlefuirea uşoară cu un glaspapir, mai fin pentru cartoanele mici şi mai aspru pentru cele mari.

3. Grund cu amidon

(A se vedea reţeta respectivă de la Alte grunduri).

GRUNDURI PENTRU HÂRTIE

Hârtia maruflată pe carton, pânză sau lemn, se poate prepara cu toate grundurile utilizabile pentru aceste suporturi.

Pentru hârtiile simple (nemaruflate) care urmează a fi pictate cu culori de ulei, o preparaţie oarecare este necesară, chiar dacă se reduce la o simplă şi unică peliculizare. *Proba* unei asemenea hârtii: dacă punem o picătură de ulei pe un colţ al hârtiei, uleiul nu trebuie să fie vizibil pe spate.

Preparaţii (impregnări) posibile:

— o peliculă de 7-8% clei de gelatină în apă (cu, sau fără o materie albă);

— o peliculă de gelatină alimentară (8 gr) în apă (100 cm cubi);

— un strat de tempera cu ou (într-un ton luminos);

— un strat de tempera de tub (ton luminos);

— o peliculă de verniu de retuş;

— clei de amidon (5 - 10% amidon în apă).

Uneori s-a recurs şi la şelac dizolvat în alcool, sau la un "verniu de albuş" (a cărui preparare a fost descrisă la cap. *Cleiurile*) etc.

ALTE GRUNDURI

Nevoia artiştilor contemporani de a lărgi aria mijloacelor de expresie şi în privinţa texturii suprafeţei pictate, nemulţumiţi de variaţia tactilă limitată obţinută cu ajutorul culorilor de ulei, i-a determinat să abordeze unele mijloace care ar fi stârnit indignarea confraţilor lor de acum câteva secole. La sfârşitul veacului al XX-lea legitimitatea acestei nevoi apare însă celor mai mulţi justificată şi o bună parte a publicului este familiarizată cu procedeele insolite: nu mai stârnesc uimire astăzi nici rumeguşul de plută fixat cu cazeină din unele opere ale lui Robert Delaunay, nici nisipurile folosite cândva de Braque sau Picasso, nici pulberile de marmoră ori masele plastice de o grosime spectaculoasă ale lui Tàpies ori ale altora.

În afara prafurilor sau grăunţelor de marmoră, ori a nisipurilor colorate natural, s-au mai folosit cenuşa, ipsosul gros şi vălurit, pietricelele şi câte altele. (Va trebui să facem totuşi o distincţie între grundurile propriu zise şi inserţiile ulterioare — de tip *collage* —, în care peste suportul deja preparat se fixează hârtii, stofe, cuie, frunze etc.). Problema cea mai dificilă, dar nu singura, rămâne probabil adeziunea lor definitivă. Şi întrucât culorile de ulei cel mai adesea le resping, uleiul nefiind în stare să le încorporeze temeinic, soluţia ar fi poate crearea unor grunduri bogat granulate *ab initio*, şi abia peste ele să se aplice pastele tuburilor de ulei.

Xavier de Langlais crede că rumeguşul de lemn este cel mai potrivit pentru a crea o asemenea preparaţie, întrucât se raliază bine şi cu materiile componente ale grundurilor şi cu natura culorilor de ulei. E mai bine ca preparaţia să fie făcută după ce pictorul şi-a precizat conceptul tabloului, ori şi l-a concretizat deja într-o schiţă paralelă.

Pe lângă pomenitul grund, ne vom mai opri asupra a încă două — din altă serie, provenite din Şcoala românească de pictură. Şi în ce altă parte am putea aborda aurirea dacă nu în finalul acestui capitol? Dubla utilizare a foiţei de aur o justifică îndeajuns: grund peste care s-a pictat în alte epoci, sau fond decorativ, ea a intrat mereu în atenţia pictorilor.

1. *Grund cu rumeguş de lemn* (X. Langlais)

Un bun rumeguş se obţine din tei, plop, salcie, brad etc., adică din esenţele lemnoase care nu conţin tanin.

Suportul se impregnează cu o peliculă de clei (100 gr) şi apă (1 litru) şi

se lasă la uscat. Cleiul poate fi de gelatină sau de caseină.

Se aşterne deasupra un al doilea strat, din aceeaşi apă cu clei şi imediat (câtă vreme cleiul este cald — dacă folosim gelatina) se cerne deasupra rumeguşul; acesta va fi mai mărunt sau mai granulos, după cât de deasă este sita; se presară mai uniform dacă e cernut mai de sus (50 de cm este o înălțime medie).

După uscare, se înlătură rumeguşul care cade.

Deasupra se aplică primul strat de grund, care poate fi oricare din cele potrivite cu specificul suportului; câtă vreme grundul este încă umed, suprafața acoperită nu trebuie atinsă, pentru a nu mişca granulele, dar după uscare grundul se freacă uşor cu glaspapir, pentru o relativă nivelare.

La sfârşit se aşterne un ultim grund subțire, care nu se mai freacă; după uscare pasta devine în scurtă vreme foarte dură.

Dacă folosim[1] un grund din clei de piele (100 gr), apă (1000 gr) şi cretă (400 gr), obținem o preparație favorabilă matităților. Un grund asemănător, dar mai luminos, se realizează din clei de piele (100 gr), apă (1000 gr), cretă (300 gr) şi litopon (100 gr). Un grund neabsorbant, favorabil unei picturi ce va fi vernisată lucios, se obține din clei de piele (100 gr), apă (1000 gr), cretă (250 gr), litopon (250 gr) şi ulei de in (100 gr), la care, pentru a facilita emulsionarea, se poate adăuga 100 gr soluție de apă cu săpun (compusă cu 10% săpun negru).

(Suporturile cele mai indicate sunt cele rigide şi semirigide: lemnul, placajul, plăcile fibrolemnoase, cartonul, pânza maruflată)

2. Grund cu amidon (Ipolit Strîmbu)

Preparatul se compune din amidon (10 gr) şi apă (200 gr).

"Scrobeala" se dizolvă într-o lingură de apă rece (rezultând un lichid lăptos), care se introduce în apa clocotită şi se încălzeşte câteva minute la foc mic, până când amestecul se îngroaşă şi devine opalescent ca o piftie.

Este utilizabil pentru panou, carton, hârtie şi pânză.

1. Xavier de Langlais, *op. cit.*, p. 132

Dacă e aplicat în strat subțire nu craclează; pânza se "boțește" dacă e dată prea gros; se așterne de obicei cald, dar pe panou se poate aplica și rece. Nu schimbă culoarea suportului.

(Un grund asemănător se poate prepara din făină de grâu sau de secară, crescând concentrația până la 10%).

3. Grund cu gumă arabică, pentru pânză (N. Tonitza)

Grundul are o compoziție similară cu cel pentru carton: gumă arabică (1-2 linguri), alb de zinc-praf (2-3 linguri), cretă (2-3 linguriţe, pentru a face grundul mai absorbant) și eventual puțin pigment praf pentru a-i rupe albeața.

Amestecul se pune la foc până ajunge la consistența unei smântâni și se aplică peste pânza întinsă pe șasiu, cu ajutorul cuțitului de paletă, în 1-4 straturi, în funcție de grenul pânzei; uscarea fiecărui strat se face de la o zi la alta, departe de orice sursă de căldură.

La sfârșit pânza se întinde definitiv și se lasă la uscat câteva zile.

(Experiența pictorului își spune întotdeauna cuvântul).

AURIREA (POLEIREA CU AUR)

Unde în altă parte decât la Cennino Cennini — bătrânul meşter de la sfârşitul acelui Ev Mediu obsedat de strălucirea aurului — vom putea afla vechile şi durabilele metode de poleire? Izvoare scrise mai vechi şi mai avizate nu sunt cunoscute. Cu aur se va lucra mereu, va fi menţionat şi în alte scrieri şi totuşi, la numai un secol şi jumătate mai târziu Vasari nu mai pare atras de acest subiect, despre care notează puţine detalii. Consemnate mai mult sau mai puţin sumar, metodele de lucru nu sunt prea diferenţiate, fiindcă vedem cum Dionisie din Furna — mai aproape de noi în timp, dar bazat pe străvechi surse bizantine — ne transmite experienţa Răsăritului, bogată şi variată, însă în esenţă asemănătoare. (Ceea ce nu e puţin lucru dacă ţinem seama de tradiţii, distanţe, stil, conjuncturi. Să fie vorba despre două filoane artizanale ce se dezvoltă în paralel sau, cum ar fi mai firesc, funcţionează şi aici cunoscutul principiu al vaselor comunicante?)

Cel puţin din secolele XIV-XV existau două tipuri distincte de aurire: unul *urmat de lustruire* (căruia prin filiera bizantină i se va spune "cu ambol" sau "cu poliment") şi altul cu *mordanţi,* în care lustruirea cu "dintele" nu mai avea loc.

AURIREA URMATĂ DE LUSTRUIRE

În această poleire se pleacă de la o preparaţie al cărui numitor comun este *bolul de Armenia* (un soi de argilă roşcată, grasă şi foarte fină), aplicată peste suportul temeinic grunduit şi bine uscat.

Preparaţia cu bol, după Cennini (cap. CXXXI), nu era foarte complicată. Se pregătea un liant din albuş de ou (bătut până la înspumare, alungit cu apă şi lăsat 12 ore pentru limpezire), care se freca bine cu bol de Armenia şi se aplica peste panoul uşor umezit cu apă, în patru straturi: primul era lichid "ca apa", apoi concentraţia de bol creştea treptat la fiecare strat — şi se lăsa totul la uscat. (Albuşul putea fi frecat cu bolul şi direct pe lespede, fără înspumare, adăugându-i-se atâta apă cât să se scurgă de pe pensulă; se aşternea tot în 3-4 straturi).

Aplicarea foiţei se făcea pe vreme "dulce şi umedă", peste panoul aşezat la orizontală. Panoul se curăţa de praf cu un pămătuf, apoi preparaţia de bol

se lustruia insistent cu ajutorul unui ghemotoc din scamele de la o pânză de in, sau chiar cu o dantelă. Într-un pahar cu apă curată se turna albuş (care "dacă ar fi puţintel rânced, cu atât mai bine") şi cu acest liant se umezeau rând pe rând locurile ce urmau să fie aurite. Foiţa de aur se aşeza pe o hârtie netedă, mai mare, cu colţurile rotunjite şi se aplica atent peste locul umezit cu liant, retrăgând încet hârtia, după ce marginea foiţei se fixase; urma presarea atentă a foiţei cu un tampon de vată; interstiţiile rămase fără aur se completau cu fragmente de foiţă tăiate potrivit, umezind din nou grundul aparent cu liant; micile fragmente de foiţă se manevrau cu vârful unei pensule din păr de veveriţă "umezit cu buzele". Apoi aurul se acoperea cu "batiste albe" şi se lăsa la uscat, în aşteptarea lustruirii.

Lustruirea avea loc atunci când fondul aurit mai păstra încă o foarte uşoară urmă de umiditate. Vara, spune Cennini, se putea face la o oră după fixarea foiţei, iar iarna, "atunci când vrei, dacă vremea e umedă şi blândă". Dacă fondul se usca prea tare, panoul trebuia ţinut într-un loc umed, cum ar fi pivniţa, ori se putea umezi indirect: peste foiţă se aşeza o pânză uscată, albă şi curată, iar deasupra una umezită cu apă şi stoarsă bine. Unealta de lustruit putea fi o piatră dură numită "lapis amatita". Dar aflăm că "şi mai bune sunt — pentru cine poate să-şi îngăduie o asemenea cheltuială — safirele, smaragdele, balaşele, topazele, rubinele şi granatele", operaţia putându-se efectua şi cu "dintele de câine, de leu, de lup, de pisică, de leopard şi îndeobşte, de oricare animal căruia îi place să se hrănească cu carne". Unealta de lustruit se încălzea uşor, frecată de propria haină, apoi foiţa se lustruia cu multă precauţie, din aproape în aproape.

(Uneori se aplica şi al doilea strat de foiţă, "umezind însă mai întâi cu răsuflarea şi începând să lustruieşti de îndată cu piatra", adaugă autorul). Aurul bine lustruit devenea "aproape cafeniu-închis prin strălucirea lui".

Aceasta este, rezumată, faimoasa poleire şi lustruire medievală a foiţei de aur — atât de secret ţinută altădată de meşteri, poate cu îndreptăţire. Nu putem fi decât impresionaţi de logica şi acurateţea operaţiilor. În câte generaţii se va fi conturat?

Dionisie din Furna, purtătorul de cuvânt — la propriu — al tradiţiei bizantine, în a sa *Carte de pictură* ne înfăţişează experienţa dobândită după

alte îndelungi căutări. Denumind *ambol sau poliment* preparația prealabilă despre care vorbim, el enumeră (la cap. 10, 11, 12) trei formule[1].

Primul "ambol roşu" era compus din bol de Armenia (18 gr), ocru (2 gr), miniu de plumb (0,5 gr), seu (0,5 gr), mercur (0,5 gr) şi puţin scrum de hârtie; toate acestea se frecau pe lespede şi se aşterneau în 2-3 straturi peste parcelele destinate auririi. Al doilea se compunea din acelaşi bol şi ocru, în părţi egale, amestecaţi cu "foarte puţin săpun" şi "o leacă" de albuş. Al treilea ambol e alcătuit din bol (8 gr), ocru (5 gr), mercur (1 gr), miniu de plumb (1-2 gr), chinovar (1 gr), fiere (1 gr) şi puţin albuş; frecarea materiilor şi numărul straturilor rămân aidoma ca la întâiul.

Aplicarea foiţei se făcea în acelaşi mod ca în Apus, cu toată atenţia; dar fără albuş. În schimb, pentru fixarea ei solidă se recurgea la un alcool de 50-60 grade: peste panoul aşezat la orizontală se turna "rachiul", la un capăt, apoi, prin înclinare, lichidul se răspândea pe întreaga suprafaţă; se lucra rapid, pentru a nu umezi ipsosul grundului, după care panoul se ridica la verticală pentru uscare.

Lustruirea se făcea tot cu "dintele". (În vechile erminii de la noi acesta e denumit os, colţ, colţ de câine, sclivisitor, provenind firește de la animale carnivore; uneori era folosită şi piatra de agată[2].)

AURIREA CU MORDANŢI

Acest fel de aurire nu era, cum s-a spus, urmată de lustruirea foiţei. S-a utilizat pentru lucrări "pe zid, pe lemn, pe sticlă, pe fier şi pe orice"[3].

Cennini (cap. CLI, CLII) se folosea de un mordant obţinut prin fierberea uşoară a unui amestec de ulei de in — fiert şi el în prealabil, până scădea la jumătate — cu puţin verniu[4], alb de plumb şi cocleală. Adaosul de cocleală (o

1. Dionisie foloseşte o veche unitate de măsură, *dramurile*, un dram echivalând cu 3-4 grame. Pentru simplificare le putem asimila cu gramele, importante fiind aici proporţiile şi nu atât măsura în sine.
2. Mihail Mihalcu, Valori medievale româneşti, p. 132.
3. Cennino Cennini, *Tratat*, cap. III.
4. Proporţiile sunt indicate la cap. XCI: o livră de ulei pentru o uncie de verniu.

culoare numită azi *vert-de-gris*, verde de cupru etc) are aici un rol sicativant şi se folosea în funcţie de nevoile pictorului, cu ajutorul ei putând fi dirijată uscarea: dacă nu se punea deloc, mordantul se usca în 8 zile, iar pusă într-o cantitate mai mare, mordantul putea primi foiţa în 24 de ore. După ce era întins cu pensula, se aştepta până când suprafaţa începea să lipească la atingerea cu degetul şi în acest moment se aşternea foiţa, presându-se şi nivelându-se cu vată, ca şi la cealaltă aurire.

"Murdentul" lui Dionisie, mai complex, este expus detailat la cap. 69 al cărţii sale: se frecau pe lespede — fără liant — aşa numitul *souligheni*[1] (30 gr), ocru fin (3 gr), lut ars (5 gr), cocleală de aramă (1 gr), alb de plumb (1 gr); bine omogenizată, compoziţia respectivă era frecată apoi pe lespede cu un ulei de in ce fusese fiert până devenise "ca mierea", în proporţie de 1:1. Cu acest mordant se peliculizau în mod diferit suporturile: peste sticlă, marmoră şi piele tăbăcită se aplica direct; piatra sau tencuiala exterioară se îmbibau mai înainte cu ulei de in, care se lăsa 3 zile la uscat înaintea aşternerii mordantului; tencuiala interioară şi metalul se peliculizau înainte de mordant cu un clei; de asemenea pânza. Ca şi în Apus, mordantul era lăsat "o vreme să se usuce", atâta cât să lipească la atingerea degetului, iar aurul se aplica împreună cu hârtia lui se presa uşor cu degetele, se scotea hârtia şi se curăţa totul cu lăbuţa de iepure.

Ambii autori vorbesc despre *zeama de usturoi* (*linocopie*, în nomenclatura bizantină) ca mordant. Şi pregătirea ei se aseamănă: usturoiul maturizat (cules în iulie-august, după Dionisie) se curăţa, se zdrobea într-o piuliţă şi se strecura prin pânză. Cennini îi adăuga puţină ceruză şi argilă de Armenia şi îl lăsa să se învechească, socotind că astfel se îmbunătăţea — apoi îl folosea ca pe orice alt mordant, alungindu-l însă cu urină (posibil de înlocuit azi cu amoniac). Dionisie îl lăsa întâi să se îngroaşe "de tot", apoi îl amesteca cu puţină culoare; aurirea se făcea "pe umed", după ce mordantul se "răcorea" puţin. Ambii autori sunt de acord că sucul de usturoi nu trebuia folosit decât pe panouri sau pe pereţii puţin expuşi umezelii, deoarece îl ştiau supus mucegăirii.

---

1. În *Erminia picturii bizantine*, C. Săndulescu-Verna crede a fi vorba despre masicot, un derivat al plumbului; poate fi şi un alt pigment. Textul lui Dionisie aminteşte şi o variantă mai simplă de mordant, compus doar din "souligheni" măcinat şi ulei.

Din textele medievale ştim că se mai folosea un mordant vegetal: *sucul de smochin.*

Studiile făcute de Daniel Thompson asupra mordanţilor medievali relevă că ingredientele obişnuite introduse în materia de bază puteau fi zahărul şi mierea (cu scopul de a reţine umezeala necesară adeziunii foiţei şi pentru menţinerea flexibilităţii mordantului), un colorant roşu, galben sau gri (pentru iluminarea foiţei, pentru a face vizibile urmele scrisului în manuscrisele minate, sau pentru folosul practic de a semnala eventualele interstiţii neacoperite de foiţă) şi un material de îngroşare — cretă sau ipsos fin — care sporea iluzia grosimii aurului.

* * *

CUM PUTEM APLICA FOIŢA ASTĂZI?

Mai întâi vom stabili ce fel de "aur" vom folosi: *foiţa de aur veritabil sau şlagmetalul*. Foiţa de aur se vinde în mici carneţele de 25 de foi, la dimensiunea de 8 x 8 cm, sau la alte formate, în care fiecare foiţă este adosată unei file-suport (adezive, date cu albuş de ou diluat, sau neadezive). Şlagmetalul (germ. *Schlagmetall*) este un aliaj care nu conţine aur, dar îl imită foarte bine.

Fireşte că foiţa de aur va fi mai potrivită pentru lucrările preţioase şi mai puţin expuse eroziunii, loviturilor şi agenţilor poluanţi — deci pentru interior. În rest îl poate substitui pseudo-aurul amintit.

Ca şi în vremurile vechi, vom opta pentru o aurire cu mordant sau pentru una cu un bolus, fără să omitem că suportul trebuie mai întâi bine preparat, făcut complet impermeabil şi că foiţa de orice fel îşi etalează cu atât mai bine calităţile specifice cu cât suprafaţa subiacentă va fi mai lisă.

(1) *În aurirea cu mordant* ne putem folosi de un produs destul de comun astăzi, livrat în comerţ sub numele *mixtion*. (Acesta, având compoziţii relativ variate, se poate usca mai prompt sau nu, între 6-24 de ore, uneori timpul de uscare fiind înscris pe etichetă). Un alt mordant[1], poate fi "*vernis d'or (Sennelier)*" sau un alt verniu bun.

Suprafaţa destinată auririi se peliculează cu mordantul, în strat subţire,

1. După Egon Sendler, *op. cit.*, p. 182.

iar când lipeşte uşor ("cântă" la frecarea cu degetul) se aplică foiţa şi se lasă la uscat o zi sau mai multe. În privinţa aşternerii foiţei nu s-a schimbat nimic de la Cennini încoace. Meşterii rameuri fixează adesea şlagmetalul cu o soluţie foarte slab concentrată de şelac dizolvat în alcool (aplicată la sfârşit).

Ca şi altădată, acest fel de poleire nu e urmată le lustruire.

(2) *Aurirea cu bolus*[1] face posibilă lustruirea finală.

Astăzi "bolusul" este "un melanj de culori roşu-oranj sau pământ de Sienna şi o cantitate redusă de grăsime". Ca liant se foloseşte un amestec de albuş de ou (2/3) şi apă (1/3), care pentru a fi bun pentru lucru se păstrează 3-4 zile într-un flacon închis, apoi se filtrează printr-o pânză fină.

Vom amesteca liantul cu bolusul de mai sus — care în prealabil trebuie transformat într-un praf cât mai fin — până se obţine o pastă fluidă, care se aşterne peste suprafaţa de aurit în mai multe straturi; după circa 20 de minute necesare uscării, frecăm suprafaţa cu un şifon curat. Dacă după frecarea cu şifonul se loveşte uşor suprafaţa respectivă cu capătul de lemn al pensulei şi se aude un "sunet regulat", însemnează că e bine uscată; dacă nu, se prelungeşte uscarea (dar nu prea mult, altfel foiţa nu mai aderă bine).

Se lucrează într-o cameră închisă, fără curenţi de aer.

Foiţa de aur se pune pe o "pernuţă de velur" pentru a putea fi tăiată în bucăţi; apoi se aplică cu ajutorul unei pensule late, cu părul fin, care se freacă de mai multe ori de părul capului pentru a se electriza (ca să poată atrage astfel foiţa).

Fixarea definitivă se face după ce am aurit întreaga lucrare, folosind un amestec de alcool (2/3), apă (1/3) şi câteva picături din albuşul preparat anterior; pentru fixare, ca şi cei vechi, turnăm puţin liant şi înclinăm panoul pentru a se răspândi. Uscarea se face într-o jumătate de oră sau mai mult, iar pentru lustruire ne vom folosi de vechiul instrument medieval care este dintele unui animal carnivor, montat într-un mâner, sau vom recurge la piatra de agată. Frecarea se face foarte precaut, milimetru cu milimetru, de la centru spre exterior, fără să zgâriem şi fără să lăsăm urme incizate.

Există desigur şi alte metode de aurire[2].

Dacă vrem să pictăm în culori pe bază de apă, pentru a le facilita

---

1. După Egon Sendler, *op. cit.*, pag. 182.

2. A se vedea şi A.G. Verona, *Pictura*, p. 88 etc.

adeziunea la foiță — care e "grasă" — vom încorpora în culoare o cantitate foarte redusă de alaun sau fiere de bou.

Capitolul 6

GRUNDUIREA

Grija pentru suport şi pentru solida lui preparaţie sunt întotdeauna subliniate de tehnologi. "Nu trebuie uitat niciodată, afirmă fără echivoc I.G. Thièle[1] că prepararea unei pânze pentru pictură este de o importanţă capitală, iar conservarea tabloului depinde în cea mai mare măsură de soliditatea suportului. Acest suport este baza, este pentru a spune astfel — fundaţia pe care vom clădi, vom realiza visele pe care voim să le lăsăm intacte generaţiilor viitoare".

După o lungă tradiţie — şi experienţa de atelier devenită tradiţie ne verifică în ultimă instanţă materialele şi procedee — o grunduire temeinică[2] are loc atunci când grundul este aplicat peste suportul încleit în prealabil. Ca atare, se desfăşoară în două etape: *împregnarea cu clei* şi *aplicarea grundului.*

E adevărat că uneori pictorii îşi adaptează preparaţia la propriile trebuinţe şi câteodată recurg la o simplă soluţie de apă cu clei[3] aceasta jucând rolul de suplinitoare a grundului — ca la unele panouri olandeze şi flamande din secolul al XVII-ea sau ca la unele cartoane moderne, printre care câteva de Theodor Pallady —, alteori aplică 2-3 straturi de apă cu clei în care au pus puţin alb de zinc-praf; după cum există situaţii în care grundul este astfel compus încât poate fi aplicat direct peste suport. Cu rezultate bune sau uneori discutabile, aceste cazuri pot fi considerate totuşi ca particulare. Din câte am văzut, la bătrânul Cennini impregnarea suportului preceda întotdeauna

1. Ivan G. Thièle, *op. cit.*, p. 14
2. Operaţiile de grunduire la care ne referim în paginile de faţă vizează exclusiv grundurile alcătuite cu materii tradiţionale.
3. Suporturile preparate exclusiv cu clei nu afectează aderenţa culorilor, dar sunt mai aspre, solicitând mai multă pastă colorată şi mai ales au dezavantajul de a-şi modifica tonul iniţial, influenţând în mod hazardat puritatea şi luminozitatea straturilor semitransparente ale picturii în ulei.

grunduirea panourilor italiene — şi nu numai italiene — chiar când era vorba de pictura în tempera.

Din practica multiseculară a preparaţiei cu grunduri pe bază de clei rezultă de asemenea necesitatea respectării regulei "slab pe gras", ceea ce înseamnă că proporţia de clei (aici, elementul "gras") va scădea întrucâtva în straturile de grund faţă de straturile de apă cu clei. Iar acest lucru se realizează efectiv dacă se foloseşte aceeaşi apă cu clei atât pentru impregnarea suportului, cât şi la prepararea grundului: în primul caz concentraţia cleiului va fi mai mare decât în al doilea, unde va scădea implicit odată cu introducerea materiei de încărcătură.

IMPREGNAREA PÂNZEI CU CLEI DE GELATINĂ

Peste pânza curată şi bine întinsă pe şasiu se aştern nu mai mult de 1-2 pelicule de apă cu clei. Eventualele noduri şi protuberanţe ale pânzei se îndepărtează prin frecarea uşoară cu glaspapir, atât înainte de impregnare cât şi după uscarea cleiului, prezenţa lor putând genera cracluri circulare.

Această încleire prealabilă stăvileşte extensiile pânzei, îi umple golurile, o izolează, constituind o barieră în faţa acţiunii distructive a uleiului, asigură pătrunderea corectă a grundului în ţesătură (astfel ca acesta să se infiltreze în masa pânzei, dar nu şi în spatele ei), şi, în sfârşit, datorită ei grundul se fixează solid.

Proporţia cleiului în apă variază, firește, după intenţia pictorului de a realiza o factură mai mată sau mai puţin mată, după capacitatea de absorbţie a pânzei şi, de asemenea, după textura ei; pentru o pânză deasă — care de obicei este şi ceva mai rigidă — e potrivită o proporţie ceva mai mare de clei decât pentru una rară, astfel că este hazardată prestabilirea unei proporţii fixe. Orientativ, pentru impregnarea unei pânze se foloseşte o soluţie în care proporţiile variază între minimum 60 şi maximum 80 grame de clei pentru un litru de apă[1]. A depăşi această cantitate maximală înseamnă a-ţi asuma riscul craclării şi a neplăcutei sarcini care este spălarea completă a grundului, singurul remediu în această situaţie.

1. Se va ţine seama de concentraţia sporită a cleiurilor de peşte, a gelatinei alimentare etc., pentru care proporţia faţă de apă va fi ceva mai scăzută.

Cleiurile tradiţionale, socotite ca cele mai bune pentru impregnarea pânzei sunt cele de gelatină, dintre care un rol aparte l- au avut cele de piele. Prepararea lor ne este cunoscută. Nu vom uita însă că soluţia de apă cu clei se aplică după ce a fost încălzită în bain-marie, vas în care se păstrează în continuare. Vom proceda diferenţiat. Pentru pânzele foarte rare vom folosi o soluţie de clei aproape răcită, pentru o pânză ceva mai deasă soluţia va fi călduţă, la circa 35 de grade, iar pentru o pânză deasă soluţia va putea fi caldă de-a binelea. Logica este evidentă: soluţia în stare quasi-gelatinizată nu va putea străbate ţesătura, sau o va străbate mai greu şi invers, cu cât e mai fierbinte va pătrunde mai adânc.

Deşi despre diversele ingrediente care se adaugă cleiurilor s-a mai discutat, este util poate să reamintim soluţiile care, după uscarea cleiului, îl fac insensibil la umiditate. Acetatul de aluminiu (10 cm cubi) dizolvat în apă obişnuită (100 cm cubi) se aplică într-un strat subţire după uscarea pânzei încleite. Acelaşi oficiu îl va realiza şi o soluţie de alaun în apă (1:10), fie că e introdus la început în apa cu clei, fie că va fi peliculizat după uscarea acesteia.

Impregnarea tradiţională se face cu ajutorul unei pensule late din păr de porc, pânza fiind aşezată la orizontală. Cleiul se aşterne în trasee paralele, fără suprapuneri sau reveniri peste urmele umede[1].

O încleire optimă este socotită aceea în care *dosul pânzei nu se umezeşte,* respectiv nu creează mediuri favorabile mucegaiurilor. Pentru a o realiza, pânza se ţine la verticală, astfel ca apa să aibă tendinţa spre scurgere şi nu spre pătrundere, iar pensula se descarcă de orice surplus la fiecare înmuiere; astfel soluţia de clei se aplică mai mult ca spumă decât ca lichid, rezultat ce se obţine prin frecarea rapidă a pensulei pe pânză, abordând de fiecare dată parcele mici (de circa 10 cm patraţi), mânuind pensula de la dreapta spre stânga şi apoi de jos în sus, în aşa fel încât să nu "tragă", ci să "împingă". Acest mod de încleire "prin înspumare" este preluat din practica restauratorilor.

Oricare ar fi metoda folosită, trebuie evitată supraîncărcarea cu clei: după fiecare înmuiere pensula se presează uşor de pereţii vasului, pentru a nu reţine soluţie în exces.

---

1. Unii pictori, după aplicarea apei cu clei îndepărtează surplusul, culegându-l cu o spatulă de lemn pe care o trec dintr-o parte în alta a pânzei, răzuind-o. Procedeul este dicutabil,fiindcă mişcările spatulei presează cleiul, permiţându-i să treacă prin ţesăturile nu tocmai dese (la primul strat) şi mai târziu la o acţiune prelungită, pot dizolva, "făcând masă" primul şi al doilea strat; or aceasta ar favoriza craclarea.

Uscarea cleiului se produce în câteva ore, la o temperatură normală, trebuind evitate sursele de căldură, inclusiv razele directe ale soarelui. După uscarea primului strat de impregnare pânza "scoate peri", care se vor îndepărta prin frecarea uşoară cu glaspapir, având totuşi grijă să nu înlăturăm cleiul depus pe fibre.

Multe pânze se destind odată cu aplicarea apei cu clei, dar "certificatul" de calitate şi-l obţin spontan: după acoperirea cu 2-3 straturi de grund, pânzele bune îşi revin complet, fără a necesita reîntinderea din cuie. Dacă pânza s-a lipit eventual de partea oblică a stinghiilor şasiului, ea se desprinde uşor cu o lamă de lemn, netăioasă.

(Ne-am oprit la pânză, impregnarea ţesăturilor fiind mai dificilă. Celelalte suporturi se încleiază aproximativ la fel, cu menţiunea că în cazul lor înspumarea nu se justifică, ba dimpotrivă, cleiul trebuie aplicat cât mai fierbinte, pentru a le pătrunde în profunzime.)

APLICAREA GRUNDULUI PE PÂNZĂ

Grundurile cu gelatină, mai fluide sau mai păstoase, se aplică de regulă peste suportul deja impregnat, pentru ca acesta, uscat, să nu extragă o parte din cleiul grundului, slăbindu-l. Există şi câteva excepţii.

În mod obişnuit pentru o pânză sunt suficiente 2-3 straturi de grund. Totuşi, în funcţie de calitatea suportului, de compoziţia şi mai cu seamă de consistenţa grundului, numărul straturilor poate varia destul de mult: un grund plin, aplicat pe un suport neted şi compact poate rămâne într-un singur strat, în vreme ce un grund fluid poate fi aşternut în 3-4 straturi deasupra unui suport rugos.

Dacă există o regulă inflexibilă în grunduire, atunci ea se numeşte "slab pe gras". Dacă nu o respectăm, suportăm consecinţele imediat: grundul craclează de îndată ce se usucă. Vom avea grijă, deci, să scădem puţin câte puţin concentraţia cleiului de la primul până la ultimul strat: "grundul" faţă de "soluţia de impregnare", ca şi ultimul faţă de primul strat de grund. (Păstrarea aceleiaşi concentraţii de clei în toate straturile poate da uneori rezultate bune, dar practic, menţinerea ei este greu de realizat. Sigură, rămâne regula). Grundul se aplică numai cald, cu o pensulă lată, peste pânza întinsă la orizontală. Traseele se aştern rapid, dar nu superficial, unul lângă altul, fără să se suprapună şi fără să difere ca grosime; un strat gros riscă întotdeauna să

cracleze. Uscarea unui strat durează între 6 şi 12 ore. Traseele fiecărui nou strat se suprapun perpendicular peste ale celui precedent, tot paralele între ele, fără a se reveni pe umed. Se ştie că materiile albe din grund au tendinţa de a se depune la fundul vasului. Este motivul pentru care la fiecare înmuiere vom omogeniza cu pensula întreaga cantitate de grund şi o vom descărca într-o măsură potrivită, prin presare la marginea recipientului.

Dacă am aplicat grundul prea gros, îl putem răzui cât este încă destul de umed, folosind o lamă de lemn, cuţitul de paletă (neascuţit) sau un şpaclu; răzuirea este indicată mai ales la primul strat de grund, cu care prilej vor fi umplute ochiurile pânzei. Răzuirea straturilor ulterioare poate produce grunduri prea netede, neplăcute pentru unii, sau cracluri.

Capacitatea de acoperire a grundului[1] este în medie de 1,5 kg. grund (cu 80 gr clei de piele, 1000 gr apă şi 400 gr cretă) pentru 3-4 mp de pânză încleită — la primul start, şi 4-5 mp de pânză pentru straturile următoare.

Grunduirea este o operaţie în care se apelează des la hârtia aspră de glaspapir. Se freacă însă numai cleiul de impregnare şi numai primele straturi de grund, ultimul păstrându-se poros, pentru o mai bună aderenţă a culorilor.

Este bine să reţinem că grundurile cele mai subţiri sunt şi cele mai rezistente. Pentru pânză, aceasta constituie o regulă fără excepţie, de unde obligaţia ca fiecare start, luat în parte, să fie destul de subţire pentru ca, însumându-le, să nu rezulte unul gros. În definitiv, un grund nu trebuie decât să acopere bine pânza — fibrele şi interstiţiile. Orice surplus devine nu numai inutil, ci de-a dreptul periculos: pot apare cracluri, fie că avem de-a face cu grunduri pe bază de clei, fie că sunt compuse cu ceruză şi ulei.

Pânzele mari, de obicei mai rigide, pot recepta un grund întrucâtva mai gros decât cele mici, cu grenul fin, pentru care, evident, este suficient un singur strat subţire. Firește că suporturile rigide — lemnul şi cartonul — pot primi mai multe straturi fără nici un pericol, dar grosimea totală a unui grund aplicat pe pânză e bine să nu depăşească niciodată un milimetru, o pânză putând fi considerată ca grunduită doar dacă, privind-o în *contre-jour* nu mai vedem "ochiuri" de lumină.

---

1. Xavier de Langlais, *op. cit.*, p. 137

Grundurile cu clei se usucă la fel ca soluțiile de impregnare, la orizontală, la lumină, aer şi căldură normală, departe de orice surse directe de căldură. Uscarea unui grund depinde şi de compoziția lui, ca şi de mediul ambiant: un grund absorbant, pe bază de clei, e bun pentru pictură după o zi- două de uscare, iar unul neabsorbant (uleios) are nevoie de cel puțin o lună, sau uneori chiar o jumătate de an (nerespectarea acestui lung termen aduce prejudicii datorate încălcării regulei "gras pe slab").

În concluzie, o pânză bine grunduită va avea grundul compact, relativ flexibil, subțire şi suficient de aderent la suport, dar fără abuz de clei (cel mult 8%).

CÂTEVA PROBE ALE GRUNDURILOR. Simple, empirice, dar eficace, aceste probe ne pot convinge dacă grundurile întrunesc condițiile elementare pentru a fi utilizate. Se procedează de la caz la caz:

— se priveşte pânza în *contre-jour*: nu trebuie să mai fie vizibile micile ochiuri de lumină, fiecare dintre ele putând deveni nuclee distructive;

— se şterge grundul cu dosul palmei: dacă mâna antrenează materie albă, proporția de clei este prea mică;

— se zgârie grundul cu unghia: dacă unghia reține grund, proporția de clei este de asemenea prea mică;

— se atinge grundul cu degetul umezit: dacă absorbția este prea rapidă şi se lasă o urmă prea întunecată, cantitatea de clei este prea scăzută;

— se răsuceşte un mic sul, la colțul pânzei: după revenirea la normal a pânzei grundul trebuie să rămână intact (dacă craclează, este prea gros sau conține un prisos de clei;

— dacă se aplică o mică pată de ulei de in pe suprafața grunduită, nu trebuie să fie vizibilă pe spatele pânzei.

În magazinele de specialitate există, desigur, pânze bine preparate. Pictorii recurg la ele de cele mai multe ori, deşi, orice s-ar spune, grundurile cele mai sigure din punctul de vedere al compoziției şi, totodată, cele mai potrivite cu nevoile fiecăruia (grad de absorție, calitate a suprafeței etc) rămân cele preparate în atelierul propriu. (Încrederea într-un sortiment de pânză preparată de o firmă cu renume, deja verificată, graba, reținerea față de "corvoada" preparării, sau poate nepriceperea, sunt însă motivări reale.) Din

păcate se întâmplă uneori ca pânze livrate de firme cunoscute să fi fost stocate în cine ştie ce condiţii şi câtă vreme. Vechi, grundurile prea uscate pot prezenta unele neajunsuri, astfel că una sau două probe discrete ne vor lămuri şi în acest caz, măcar parţial, asupra calităţii preparaţiei (răsucirea unui mic sul la colţul pânzei, umezirea uşoară etc).

TRANSPORTUL pânzei grunduite e bine să-l facem în felul recomandat de tehnologi, de fapt aşa cum am învăţat la şcoală: pânza făcută sul va avea grundul dispus în afară. Explicaţia este evidentă (fig.18) dacă ne imaginăm straturile supradimensionate. Grundul vechi devine de obicei rigid şi lipsindu-i flexibilitatea naturală a pânzei craclează: convexitatea îl avantajează în sensul că particulele, chiar fisurate, rămân în continuare fixate de suport, pe când prin dispunerea concavă se produc mici fărâmiţări şi pierderi de materie — pierderi cu atât mai grave dacă pânza este nu numai grunduită, ci şi pictată.

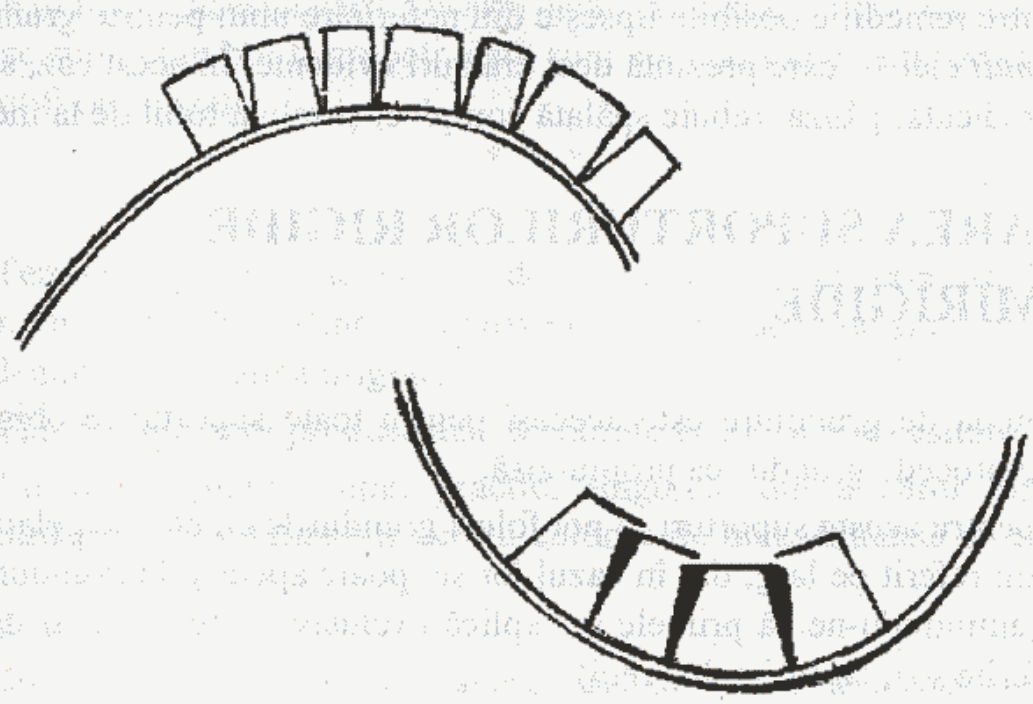


Fig. 18. Schema pânzei rulate cu grundul (şi pictura) în exterior şi în interior. În al doilea caz se produc fărâmiţări şi pierderi de materie

CÂTEVA REMEDIERI. Grundurile prea absorbante — care au încorporat deci prea *puţin clei* — se pot remedia prin peliculizarea cu una din următoarele mixturi (la alegere):

— un strat subţire de apă cu clei (de exemplu 40-60 de gr gelatină alimentară pentru un litru de apă, sau o altă soluţie slab concentrată); de preferat aplicarea a două straturi mai puţin concentrate de cât a unuia cu clei în exces;

— o peliculă de ulei de in fiert, dublat cu esenţă de terebentină sau de petrol; necesită câteva zile pentru uscare;

— un strat subţire de emulsie artificială de ou, dublată cu apă (emulsia poate fi simplă, sau frecată în proporţie de 1:1 cu orice tempera obişnuită din comerţ);

— un verniu obişnuit de retuş, un verniu de copal, sau un mediu flamand diluat;

— un strat subţire de culoare albă de ulei, fluidizată cu esenţă de terebentină sau de petrol (circa 25-30 %); uscarea se produce într-o săptămână (sau două, dacă stratul este ceva mai plin).

Dintre remediile posibile lipseşte din nefericire unul pentru grundurile cu *prea mult* clei — care prezintă deci cracluri evidente. În acest caz, soluţia este una radicală: pânza trebuie spălată complect şi reluat totul de la început.

PREPAREA SUPORTURILOR RIGIDE ŞI SEMIRIGIDE

Metoda de grunduire este aceeaşi pentru toate suporturile obişnuite: încleierea procede grunduirea propiu-zisă.

Şi pentru aceste suporturi se pot folosi grundurile cu clei de gelatină, la care ne-am referit pe larg, dar în cazul lor se poate apela şi la grundurile cu cazeină (amintindu-ne că primele se aplică exclusiv calde — chiar dacă în grade diferite — , iar ultimele, reci).

Celelalte probleme rămân, în principiu, neschimbate, cu excepţia faptului că rigiditatea suporturilor permite ca grundul să fie mai gros iar concentraţia de clei să fie mai mare (cleiul de gelatină poate atinge 90-100-120 gr la un litru de apă).

Capitolul 7

ULEIURILE

Istoria uleiurilor pentru pictură începe undeva în Extremul Orient, în epoci vechi, cu neputinţă de precizat. Din anumite surse scrise ştim că Antichitatea greacă şi latină a cunoscut uleiurile, dar lacunele de informaţie nu ne îndrituiesc să afirmăm cu certitudine că s-ar fi utilizat ca lianţi pentru culorile pictorilor. Acest lucru se va întâmpla în Europa abia spre sfârşitul Evului Mediu, iar culorile de ulei vor deveni un minunat instrument de lucru începând abia din vremea fraţilor Van Eyck.

Dacă am aborda istoricul uleiurilor ar însemna să schiţăm aici însăşi istoricul procedeului în care ele joacă rolul principal, încercare ce ne propunem a o face în finalul acestei cărţi. De astă dată vom stărui asupra acestor lianţi ca atare: ce sunt, cum pot fi grupaţi, care sunt cei mai importanţi pentru pictor, cum pot fi optimizaţi?

* * *

Termenul general de uleiuri defineşte o serie de produse fluide la temperatură normală, distincte ca proveniență, onctuozitate şi proprietăţi, ale căror denumiri[1] le indică originea.

Clasificarea unor produse atât de variate apare ca o necesitate.

Uleiurile vegetale sunt, practic, singurele din a căror familie îşi selectează pictorii aglutinanţii pentru culorile de ulei, Altădată se extrăgeau

1. În cărţile mai vechi întâlnim nu o singură dată denumirea de *uleiuri esenţiale*. Examinându-le, observăm că sunt fie produse obţinute prin distilarea unor plante ca lavanda, rozmarinul etc., fie balsamuri distilate — de exemplu balsamul de pin, din care se extrage esenţa de terebentină —, fie unele lichide rezultate prin presare, cum ar fi esenţa de lămâie. Toate se evaporă însă şi dispar, iar dacă nu sunt proaspete lasă un reziduu vâscos: prin urmare sunt esenţe şi nu uleiuri.

prin presarea la rece a semințelor unor plante oleaginoase. După două din proprietățile lor definitorii pot fi subdivizate[1]

— uleiurile de in, mac, nucă și cânepă sunt sicative și nevolatile;

— uleiurile de cuișoare și de Copahu sunt semisicative și semivolatile;

— uleiurile de măsline, arahide, rapiță și soia sunt semisicative și nevolatile;

— uleiul de ricin este nesicativ și nevolatil.

Uleiurile animale, nu prea bine mirositoare, sunt nesicative și prin urmare inutilizabile în pictură. Câteva se extrag prin fierberea tendoanelor și cartilajelor unor animale — și se numesc ulei din picior, tendon sau copită de bou, de oaie etc., altele se extrag din țesuturile subcutanate ale unor viețuitoare marine: uleiul de pește, uleiul de balenă. Un altul, singurul sicativ dintre uleiurile animale, posibil de folosit ca aglutinant, este uleiul obținut din gălbenuș de ou.

Uleiurile minerale, neimportante pentru pictură, întrucât sunt puțin sau deloc sicative, se extrag fi din țiței, fie din materii cum ar fi ceara, camforul, diverse gudroane și rășini cu uscare foarte lentă, etc. Majoritatea, după o lungă perioadă de uscare, lasă reziduuri nocive pentru culori. Dintre ele este de menționat uleiul de ceară, folosit la începutul secolului trecut în pictura cu ceară (care nu trebuie confundată cu enacustica antică) și "uleiul de petrol" inventat de Vibert, care în realitate este tot o esență, uleioasă ca aspect, dar care prin uscare dispare fără să lase urme.

ULEIURILE PICTORILOR

În pictura veche se folosea cu precădere uleiul de in și cel de nucă (mai rar cel de cânepă și mac), uleiuri care pare că erau mai sicative decât cele actuale, datorită modului de extracție și tratamentelor ce li se aplicau. Exemplare ne apar uleiurile așa zișilor "Primitivi", care după fierbere erau expuse multă vreme la soare, expunere care le sporea la maximum calitățile naturale: acumulau mai mult oxigen, devenind mai sicative, se decolorau și deveneau totdată mai concentrate. Prin fierberea pigmenților cu astfel de lianți,

1. Această grupare succintă și logică i-o datorăm lui Xavier Langlais, *op. cit.*, p. 144.

pastele picurale căpătau după uscare duritatea şi frumuseţea emailului. (Tehnologii sunt de părere că aceste rezultate nu mai pot fi realizate de uleiurile contemporane, de cele mai multe ori extrase şi purificate pin tratamente chimice, cărora li se adaugă sicative şi alte ingrediente.)

Astăzi, principalele uleiuri folosite de pictori sunt uleiul de in şi de mac. Se mai folosesc şi alte câteva, unele cu proprietăţi contestabile. Pentru a fi frecate cu pigmenţii, se pot folosi fie crude, când timpul lor de uscare este mai lung, fie fierte — cu sau fără adosuri de substanţe sicative — când se usucă mai rapid.

Uleiurile pentru pictură reacţionează diferit faţă de aceiaşi agenţi după starea de agregare în care se află: în stare lichidă nu se dizolvă în alcool, iar după solidificare se dizolvă, astfel că există o categorie distinctă de solvenţi pentru uleiurile lichide şi alta pentru cele solidificate. Solvenţii foarte puternici le disolvă în ambele stări.

Uleiurile pentru pictură se utilizează ca aglutinanţi datorită calităţii lor de bază: sunt sicative — începuturile şi răspândirea picturii în uleiurile depinzând tocmai de descoperirea şi sporirea acestei sicativităţi, adică a capacităţii lor de a se usca. Să vedem cum se produce această uscare?

Uscarea (solidificarea) uleiurilor este rezultatul unei *oxidări* şi nu a evaporării, ca în cazul tehnicilor pe bază de apă. Avem de-a face aici cu o absorbţie de oxigen din atmosferă, în aşa fel încât uscarea se produce de sus în jos, de la suprafaţă spre profunzime, datorită contactului cu oxigenul şi încorporării lui. Absorbind oxigen, uleiurile cresc în greutate şi scad în volum. Dar oxigenrea nu încetează nici după uscarea în profunzime a uleiurilor şi într-un timp — îndelung din fericire — începe un proces treptat de pierdere a coeziunii lor moleculare.

Uscarea uleiurilor se poate accelera fie prin expunerea la soare— cale dezirabilă şi inofensivă, dacă nu se exagerează timpul de expunere în cazul pastelor deja aplicate, fie prin adăugarea de sicative — cale mai periculoasă, care poate duce la craclări. Cu prilejul uscării lui forţate are loc un fenomen care merită să ne reţină atenţia: forţându-i prea mult timpul de uscare, la suprafaţa uleiului se formează o pojghiţă compactă[1] care împiedică

1. Din explicaţiile chimiştilor aflăm că acizii graşi din ulei — linolic, linolenic, izolinolenic — sunt acizi nesaturaţi, care saturându-se cu oxigen se transformă în *linoxină*. Aceasta este o materie solidă, insolubilă în solvenţii acizilor graşi (esenţa de terebentină, eterul etc.), dar solubilă în alţi solvenţi, cum ar fi alcoolul, întunericul o întunecă la culoare

pătrunderea oxigenului în profunzimea stratului şi îi întârzie uscarea; ca urmare uleiul începe să rîncezească[1] să-şi piardă neutralitatea chimică, apărând tensiuni între zona deja uscată şi cealaltă. Or, aceste tensiuni provoacă întotdeauna cracluri.

Fiind condiţionată de contactul cu aerul, de umiditatea atmosferică, de lumină şi temperatură (nu poate fi ignorată nici natura uleiului), uscarea lui poate fi frânată— fără a putea fi stopată— prin expunerea la aer stătut şi umed, la întuneric şi la frig; şi invers, poate fi favorizată de expunerea la curent de aer uscat, la lumină şi căldură.

Se consideră că un ulei de calitate este acela care leagă solid culorile, este cât se poate de puţin colorat, se usucă bine în întreaga masă într-un timp rezonabil, fără să altereze culorile (este neutru din punct de vedere chimic), ba dimpotrivă, le exaltă strălucirea şi luminozitatea; rezistenţa în faţa agenţilor distructivi, inclusiv a solvenţilor, este o altă proprietate indispensabilă.

ULEIUL DE IN. Cel mai popular dintre uleiurile pictorilor, uleiul de in a fost utilizat în pictura de ulei încă de la începuturi. A fost folosit nu numai ca aglutinant. Îl întâlnim ca verniu final în tempera, intră în compoziţia emulsiilor artificiale, prezenţa lui este consemnată sporadic şi în frescă, intră de asemenea în alcătuirea unor grunduri, verniuri etc., are şi unele întrebuinţări industriale.

Altădată se obţineau uleiuri superioare prin presarea la rece a seminţelor de in bine coapte, uscate şi curate (dacă seminţele erau prăjite în prealabil şi presarea se făcea la cald uleiurile produse erau mai colorate). Astăzi extracţia sa se face prin tratarea seminţelor cu vapori, sau cu ajutorul unor solvenţi, cu unele rezultate socotite de tehnologi ca mai slabe în ceea ce priveşte sicativitatea şi comportamentul liantului.

Este mai transparent, mai vâscos şi mai dur decât uleiul de mac, însă mai galben. Culoarea naturală a uleiului crud este un galben deschis, iar a uleiului fiert ceva mai întunecat (dar ultimul conţine de obicei sicativi). Prin expunerea la soare se limpezeşte, se decolorează şi se purifică.

---

1. Un ulei rânced (acidulat), pe lângă că dă naştere la reacţii periculoase pentru culori, nici nu se usucă deci complet.

Fierbe la +387 grade şi îngheaţă la -29.

După aglutinarea cu pigmenţi se usucă cu atât mai repede cu cât pelicula de culoare este mai subţire. Uscarea poate fi grăbită fie prin amintita expunere la soare a uleiului crud, fie prin fierberea simplă, urmată de expunerea la soare, fie prin adaosul unor substanţe sicative în momentul fierberii (sicativare artificială, infeioară celei naturale).

Pentru pictori, cea mai importantă dintre calităţile lui este capacitatea de uscare, superioară tuturor celorlalte uleiuri, motiv pentru are este socotit a fi cel mai bun. Durabilitatea sa — datorită marii cantităţi de linoxină pe care o conţine — este remarcabilă, elasticitatea de asemenea. Emulsionează cu uşurinţă şi este uleiul cel mai potrivit pentru frecarea culorilor care se usucă greu (albul, negrul, garanţa etc) şi în general pentru tentele închise.

Este criticat însă pentru tendinţa de a îngălbeni şi întuneca în timp, mai ales dacă tabloul este ţinut la întuneric, tendinţă ce poate fi contracarată prin expunerea la lumină puternică — un remediu quasi-eficient. Tenta sa gălbuie poate provoca unele denaturări cromatice pigmenţilor albi, albaştri şi violeţi, iar dacă este folosit abuziv în pictura cu plină pastă, după un timp poate genera cracluri. Dacă devine acid (râncezeşte) provoacă reacţii chimice care alterează culorile al cărui liant este şi produce unele saponificări ale pastelor nefolosite (din tub), care se întăresc căpătând o oarecare asemănare cu cauciucul.

Uleiurile de in rămân totuşi cele mai larg utilizate, pictorii putându-şi-le selecta — culoarea deschisă, transparenţa şi mirosul binecunoscut profesionistului sunt tot atâtea criterii, la care s-ar adăuga proba înroşirii hârtiei de turnesol; iar apoi şi le pot supune unor tratamente de purificare sau decolorare şi sicativare naturală.

Dintre uleiurile de in cu cea mai bună reputaţie[1] fac parte cele olandeze (calitatea lor fiind probabil condiţionată de prelucrare, ca şi de bogăţia solului în anumite săruri).

1. După Xavier de Langlais "uleiurile de in cele mai căutate sunt cele din La Plata şi din Bombay" (*op. cit.*, p. 145)

ULEIUL DE MAC. Cu o "biografie" mult mai modestă decât precedentul, folosit în pictură abia din secolele XVI-XVII, este uleiul extras prin presarea sminţelor macului negru, obişnuit, de grădină[1].

Este cel mai fluid dintre uleiurile pictorilor.

Mai puţin colorat decât uleiul de in — fiind totuşi uşor "ambrat" atunci când n-a fost decolorat pe cale chimică — este totodată mai puţin gras şi mai puţin sicativ.

Întrucât se usucă mai greu, în circa 5-8 zile, este mai potrivit cu pictura "alla prima" şi mai puţin propriu uneia în straturi (procesul fiindu-ne cunoscut: straturile inferioare se vor usca şi mai greu decât cele superioare, iar ritmurile diferite de uscare pot produce cracluri).

Fiind mai puţin colorat, posedând o mai slabă tendinţă spre brunisare, este util ca aglutinant pentru culorile deschise (alburile) şi reci (albastrurile, violeturile), pe care nu le afectează cromatic. Dă o pastă picturală maniabilă, mai puţin grasă, dar şi mai puţin durabilă. Fierbe la +385 grade şi are ca punct de congelare -18 grade.

Datorită preţului său de cost mai ridicat, nu o dată este substituit parţial cu alte uleiuri (soia etc)

ULEIUL DE NUCĂ. Existenţa şi capacitatea sa sicativă sunt pomenite în scrieri rămase din secolul al VI-lea, dar în pictură ştim că a fost mult întrebuinţat abia în Renaştere, de maeştrii germani, olandezi şi italieni.

Leonardo îl extrăgea din sâmburii maturizaţi, dar proaspeţi, decojiţi, spălaţi de câteva ori şi lăsaţi la macerat în apă; din lichidul lăptos, expus la soare, uleiul ieşea la suprafaţă şi era colectat cu tampoane de vată. Rezulta un ulei bun, care îi satisfăcea pe vechii maeştri. Vasari, comprându-l cu uleiul de in, este de părere[2] că "e mai bun, căci nu îngălbeneşte prea tare". Autorul renascentist are dreptate: brunisează mai puţin decât uleiul de in, dar din păcate are o sicativitate scăzută, de 5-6 zile (aşa se explică de ce în erminiile

1. Prin traducerea eronată a termenului francez *oeillette* (mac de grădină), confundat cu *oeillet* (garoafă), s-a creat legenda unui *inexistent ulei de garoafe*.
2. Giorgio Vasari, *Vieţile...*, vol. I, p. 133

bizantine[1] era recomandat pentru frecarea ceruzei, culoare care, datorită plumbului, se usucă prea rapid; era un mod de o acorda cu timpul de uscare al celorlalre culori).

Este foarte fluid, mai puţin colorat decât uleiul de in, dar mai colorat decât cel de mac — într-un gălbui-verzui. Poate fi însă decolorat şi concentrat prin expunerea la soare, vara, timp de 1- 2 luni. Fierbe la + 386 de grade şi se congelează la -27 de grade C.

Astăzi se extrage prin frecarea şi presarea miezului uscat de nucă, este foarte scump şi puţin folosit, deşi când este curat constituie un foarte bun aglutinant[2].

ULEIUL DE CÂNEPĂ. Întrebuinţat în pictura Renaşterii, dar şi mai târziu, astăzi este aproape necunoscut.

Se extrage din seminţele de cânepă, tot prin presarea la rece. Este uşor colorat în galben-verzui, se usucă superficial în câteva zile, dar se solidifică abia după 8 zile.

ULEIUL DE FLOAREA SOARELUI. Colorat în galben deschis, se obţine ca şi celelalte, prin presarea seminţelor cojite ale plantei cu acelaşi nume.

Are însă o sicativitate scăzută (după o primă uscare, la 10 zile, solidificarea având loc după altele 10), deficienţă greu de minimalizat, prin adaosul de sicative. Se afirmă că uleiul provenit din plantele cultivate în Nordul european este mult mai sicativ decât uleiul obişnuit, apropiidu-se de timpul de uscare al celorlalte uleiuri pentru pictură şi că prin uscare creează o peliculă rezistentă. După alte opinii trebuie evitat chiar în pictura "alla prima".

---

1. După Maihail Mihalcu, "*Valori medievale...*, p. 46, erminiile româneşti menţionează că uleiul se producea la începutul iernii, când începea frigul, iar datorită faptului că el se alterează mai uşor decât uleiul de in, era păstrat în condiţii mai îngrijite".
2. Marc Havel (*op. cit.* p. 188) îl socoteşte, în ordinea calităţii, ca al doilea ulei al pictorului, după cel de in.

ULEIUL DE OU. Este singurul ulei animal folosit în pictură. Inventat de Vilbert, se prepară fie prin presarea gălbenuşului fiert în apă, fie prin introducerea lui într-un compus sulfuric.

Dizolvă răşinile moi la rece şi formează după o vreme un verniu relativ dur. Are o natură diferită de cea a uleiurilor sicative obişnuite, fiind de fapt o grăsime animală care se usucă foarte lent. Astăzi constituie o raritate, datorită preţului de cost şi reticenţei pictorilor. (În "tempera cu ou" intră totuşi implicit introdus o dată cu întregul gălbenuş.)

ULEIUL DE COPAHU. Acest ulei, numit şi " *de para*", sau " *de angostura*", este o secreţie oleo-răşinoasă a unui copac din America tropicală *(copaifera officinalis)* şi se usucă în masă, aidoma verniurilor. Uneori este denumit "balsam de Copahu". După solidificare devine casant şi dur, creind pelicule lipsite de orice suplețe.

Este un ulei rar, care s-a folosit cu decenii în urmă amestecat în diluantu culorilor, fără să dea rezultate satisfăcătoare, întrucât întârzia uscarea culorilor; după integrarea, variabilă ca proporţii, în pigmenţi, produce uscări în ritmuri inegale ale straturilor, finalizate cu cracluri (ceea ce ne aminteşt efectul amestecului de sicative în diluantul culorilor). Se recomandă evitare lui.

În afara acestor uleiuri mai există câteva, cu proprietăţi discutabile controversate, folosite rar:

— *uleiul de rozmarin*, care este extras din planta cu acelaşi nume şi s compune din eteruri aromatice şi volatile;

— *uleiul din flori de liliac*, de negăsit, a fost folosit, după legendă, d Vermeer;

— *uleiul de lavandă*, gras, se obţine prin presarea seminţelor acest plante;

— *uleiul de carthame*, extras din planta orientală cu acelaşi num *carthamis tinctorius* (din care se prepară şi o culoare roşie, instabilă este un ulei rar, apărut în ultimele decenii ca înlocuitor al uleiului mac; foarte puţin colorat, cu o sicativitate normală, nu este în suficient de verificat ca durabilitate;

— *uleiul de ricin*, nesicativ, îşi câştigă o anumită sicativitate pr

tratamente la cald, dar dă paste vâscoase; se foloseşte mai ales ca planstifiant în anumite verniuri;

— *uleiul de cuişoare*, extras din mugurii uscaţi ai florilor unui arbore originar din Indonezia (cuişoarele se folosesc în bucătărie drept condiment), are o aromă cu totul aparte, deosebit de plăcută; întrodus în proporţii reduse în culori, le întârzie considerabil uscarea.

OPTIMIZAREA ULEIURILOR

După extracţie, prin natura lor, uleiurile conţin încă unele impurităţi indeziribile — materii mucilaginoase sau de alt fel, apă etc. —, sicativitatea lor naturală rămâne destul de redusă şi culoarea destul de marcată. Aceeaşi tradiţie artizanală, la care ne referim necontenit, a stabilit o serie de procedee care urmăresc purificarea, decolorarea şi sporirea sicativităţii uleiurilor, într-un cuvânt îmbunătăţirea lor. Le sunt atenuate astfel premizele de îngălbenire în timp, se câştigă unele calităţii suplimentare.

Unele tratamente urmăresc simultan mai multe scopuri, însă din motive lesne de înţeles le prezentăm grupate.

FIERBEREA ULEIURILOR. Prin fierbere, uleiurile îşi pierd apa, devin mai concentrate (vâscoase), mai strălucitoare (lucioase) şi înglobează mai mult oxigen, dezvoltând compuşi care le favorizează uscarea mai rapidă. Sicativitatea uleiurilor pare a se dubla.

Tehnologii afirmă că fierberea industrială a uleiurilor — ocazie cu care li se adaugă ca substanţe sicativante diverşi compuşi ai plumbului, manganului etc. — este efectiv inferioară fierberii făcute de artist în atelierul propriu, întrucât avem de-a face cu o sicativare forţată, prin care uleiul devine mai casant şi va brunisa mai curând[1].

Fierberea în atelierul propriu, practicată încă din secolele XIV- XV, se face la o temperatură cât se poate mai scăzută (sub 40 de grade, reţetele

1. Blockx *(Compendium)* a peliculizat pe o bucată de sticlă un ulei care conţinea substanţe sicative şi a expus-o la soare: după 6-8 săptămâni uleiul a devenit opac, iar după 6 luni, pulverulent.

recomandând întotdeauna "focul dulce"), în vase noi şi curate. Altădată vechii maeştri foloseau vase de pământ ars sau de sticlă şi după fierbere îşi expuneau uleiurile la soare; metoda poate fi preluată. Răstimpul de fierbere era variabil[1].

1. Fierbere fără apă (după Cennini)

Uleiul de in crud se pune într-un vas nou ("dacă e de sticlă, cu atât mai bine") şi se fierbe la foc mic până scade la jumătate ("cu cât vei face să fiarbă uleiul mai încet, cu atât mai bine", scrie autorul în cap. XCI).

(Adaptându-ne surselor moderne de căldură, putem pune între flacără şi vas o folie de azbest, o ţiglă etc.).

2. Fierbere cu apă

Uleiul crud se amestecă cu o cantitate egală de apă şi se fierbe la foc scăzut timp de 2-3 ore, înlocuind, când e cazul, apa evaporată cu alta fiebinte.

3. *Fierberea cu alte adaosuri*[2]

Folosind un vas curat de lut ars sau unul emailat (cu un disc de azbest interpus, în acest din urmă caz), se amestecă împreună ulei de in sau mac (2 volume), apă (1 volum), piatră ponce-praf (20 gr pentru 500 gr ulei) şi negru animal-praf[3] (10 gr pentru 500 gr ulei).

Amestecul[4] se fierbe la foc mic timp de 2-3 ore, sau mai mult, dacă se urmăreşte o sicativare mai pronunţată; după circa 2 ore apa evaporată se înlocuieşte cu alta, clocotită.

---

1. Prescripţia unor reţete vechi de a introduce în uleiul pus la fiert câţiva căţei de usturoi sau o pană de pasăre viza indicarea, la modul empiric, a momentului în care uleiul era fiert. Prezenţa lor echivala cu un instrument rudimentar de control a temperaturii scăzute: la un foc mic, usturoiul se prăjeşte greu, iar pana nu se ondulează.
2. Reţeta este preluată şi adaptată de Xavier de Langlais (*op. cit.* p. 153) după manuscrisul din Strassbourg care datează din sec. XIV-XV.
3. Praf negru, poros, obţinut din oase calcinate în recipiente închise.
4. În manuscrisul original este prezent şi sulfatul de zinc, care aici lipseşte. Marc Havel crede că piatra ponce poate fi înlocuită cu cristal pulverizat, care prin conţinutul său bogat în plumb va sicativa şi mai mult uleiul.

Lichidul obținut, opac și întunecat la culoare, se așază apoi într-un vas cu gura largă, acoperit cu un dop perforat, în așa fel încât închiderea să nu fie ermetică, și se lasă pe pervazul unei ferestre spre sud, la razele puternice ale soarelui; din timp în timp se înlătură pojghița formată la suprafață.

După 2-3 luni (din care una e bine să fie martie) uleiul fiert și purificat se decantează cu grijă.

PURIFICAREA ULEIURILOR. În scopul curățirii (limpezirii) și deshidratării uleiului se foloseau odinioară materii foarte diverse, printre care și zăpada, praful de var (stins sau nu), praful de cretă, de piatră ponce, de oase calcinate sau de barită (sulfat natural de bariu), nisipul, cenușa, ceruza etc. După amestecarea cu uleiul acestea acționau ca un fel de sită care culegea impuritățile și le depunea în mod lent la fundul vasului, urmând ca uleiul să fie decantat atent. Uneori o asemenea materie era asociată cu apa, astfel că putem vorbi de o adevărată spălare a uleiului. Unii pictori recug și în zilele noastre la semenea procedee.

Limpezirea cu var nestins— metodă ce datează din secolul al XV-lea constă în introducerea în vasul cu ulei a unei mici cantități de var nestins, pulverizat sau în granule; vasul se agită bine: oxidul de calciu, în tendința lui de a se "stinge", captează urmele de apă din ulei, transformându-se o dată cu aceasta în hidroxid de calciu (var stins); iar acestea fiind caustic și având proprietatea de a transforma grăsimile în săpunuri, antrenează acizii grași din ulei și îi depune la fundul vasului sub formă de mucilagii. După un timp uleiul se decantează.

Metoda este socotită printre cele mai bune, întrucât elimină apa, curăță și decolorează uleiul.

(Se pot folosi în același fel varul stins, obișnuit sau barita.)

Curățirea cu cretă se poate face dacă uleiul este tulbure. Uleiul se amestecă cu o cantitate redusă de cretă, agitând bine sticla și după un timp materiile străine se depun la fundul vasului. Uleiul se scurge apoi cu atenție.

Purificarea și spălarea cu apă și nisip. Peste uleiul pus într-o sticlă se toarnă apă de ploaie și nisip din cel mai fin; amestecul se agită puternic și se lasă să se depună — operația repetându-se de câteva ori — și la sfârșit uleiul

se decantează.

Dacă după această primă spălare se reia totul încă de 4-5 ori, uleiul se purifică şi se luminează.

Curăţirea cu zăpadă este tot un fel de spălare: peste uleiul pus într-o sticlă cu gâtul larg se introduce o cantitate dublă, sau mai mare, de zăpadă curată şi se agită; sticla se lasă expusă la frig o săptămână (de exemplu în fereastră, între cele două geamuri), timp în care impurităţile se depun, apoi uleiul se decantează cu grijă, să nu antreneze apă.

(Pentru a-l concentra, decolora şi sicativa pe cale naturală, putem expune în continuare uleiul la soare timp de 2-3 luni).

Curăţirea cu pâine este o metodă în care se recurge la pesmeţii fini şi bine uscaţi de pâine neagră, care se amestecă bine cu uleiul pus într-un borcan transparent, în proporţie de circa o cincime faţă de volumul acestuia; borcanul se leagă la gură cu un tifon şi se expune la soarele primăverii sau verii, până la două luni. Pesmeţii colectează impurităţiile, iar uleiul se decolorează, se oxigenează, se îngroaşă, se limpezeşte. La sfârşit se decantează.

Curăţirea prin depunere este desigur metoda cea mai simplă şi comodă, dar mai modestă ca eficienţă. Uleiul se păstrează vreme îndelungată închis în sticle pline, aşezate la fereastră, expus razelor solare: părţile mucilaginoase şi impurităţile se depun lent pe fundul vasului.

DECOLORAREA ULEIURILOR. Un ulei se poate decolora în mod natural, prin expunerea la lumina solară bogată în razele ultraviolete, sau artificial, prin tratamente cu sulfat de fier, acid sulfuric etc. Decolorarea pe cale chimică este curentă astăzi, reproşându-li-se uleiurilor astfel tratate o anumită sărăcire.

Cei vechi, folosindu-se cu precădere de prima, combinau uneori cele două căi. I.G. Thièle ilustrează această idee citând câteva reţete vechi[1] dintre care o reproducem pe cea extrasă din scrierile dr. De Mayerne (secolul al XVII-lea):

---

1. Ivan G. Thiele, *op. cit.*, p. 33

"Agitaţi puternic uleiul, mai multă vreme, cu alaun, adăugaţi apă, aşezaţi totul la soare şi amestecaţi-vă zilnic uleiul; apoi reaşezaţi-l la soare, continuând astfel până când va deveni alb şi transparent"

Un procedeu modern citat de acelaşi autor, în care alături de tratamentul chimic regăsim asociat acelaşi "leit motiv" al expunerii la soare, este următorul:

"Vărsaţi 500 gr ulei de in, de nucă sau de mac într-o sticlă mare şi adăugaţi 200 cm cubi dintr-o soluţie de sulfat de fier în apă distilată. Această soluţie se va face din 500 gr sulfat de fier, dizolvat în 800 cm cubi de apă distilată. Sticla se ţine într-o cameră luminoasă ori la soare. Scuturaţi-o de două-trei ori pe zi. Pentru decolorare sunt necesare în jur de 3-5 săptămâni, după vreme. Apoi uleiul decolorat se decantează cu precauţie. Soluţia de sulfat de fier poate servi de mai multe ori dacă atunci când devine prea slabă i se mai adaugă 100 gr de fier la un litru din soluţia precedentă."

EXPUNEREA ULEIULUI LA SOARE. Ajunşi la acest mult pomenit procedeu, vom reaminti că, datorită lui, uleiul se oxigenează, crescându-i sicativitatea, se decolorează, se concentrează şi se purifică. Nu e puţin lucru, dacă avem răbdare să aşteptăm.

Xavier de Langlais este, printre alţi autori, unul din partizanii fervenţi ai "solarizării" uleiului, fiind convins că un ulei curat, fiert în atelierul propriu şi expus la soare timp de mai multe luni (sau chiar un an), se apropie de uleiul vechilor maeştri: nu conţine materii străine, este mai vâscos decât ar fi în mod normal şi, frecat cu pigmenţi dă o pastă mai maniabilă decât uleiul crud; iar pasta picturală rezultată are o strălucire mai puternică, amintind emailul , superioară ca aspect şi soliditate pastelor comune, frecate cu ulei crud.

Procedeul este cunoscut în Italia încă din secolele XIV-XV şi, fapt notabil, este prezent şi în atelierele de tradiţie bizantină din Estul european — prezenţă ce ne aminteşte ideea zestrei artizanale comune. Iată-l descris de Cennino Cennini (cap. XCII), care numeşte uleiul astfel obţinut ca "fiert la soare"[1]: " Ia ulei de sămânţă de in şi pune-l într-o căldăruşă de bronz, sau de aramă, sau într-un lighean. Iar când e vremea tare fierbinte, pune-l la soare; şi

1. *Cotto al sole.*

dacă poți să-l ții până scade la jumătate, va fi foarte bun pentru colorat. Şi află că, la Florența, am găsit un asemenea ulei, cel mai bun şi cel mai frumos din câte se găsesc pe lume". (Comparând prezenta "fierbere" cu textul în care acelaşi autor descrie firberea propriu zisă, observăm că nu diferă decât sursa de căldură: focul este înlocuit aici cu soarele, care acționează lent şi eficace, prin interacțiunea dintre infraroşii, ultraviolete şi razele spectrului vizibil.)

Dionisie din Furna, în cap. 28 al "Cărții" sale de pictură, descrie o metodă de "fierbere" sau de "coacere" la soare a uleiului, în care acesta (numit *bezir*) se toarnă într-un vas cu gura largă şi se expune la soarele cald al verii timp de 40 de zile, seara trebuind să fie acoperit sau adus în atelier, pentru a-l feri de umiditate. Când este gata, uleiul trebuie să arate "asemena mierii ce curge, căci atunci este bun.". În final, se strecoară.

Fig. 19. Flacon pregătit pentru expunerea la soare (sicativare naturală a uleiului. Dopul de plută, străbătut de o țeavă subțire, permite pătrundere discretă a aerului necesar oxigenării.

Procedeele contemporane nu diferă decât prin detalii:

— uleiul se pune într-o sticlă mare (până la un litru) cu gura mai largă şi se expune la soare, pe pervazul unei ferestre, o perioadă cât mai îndelungată (1-2-3 luni); luna martie pare a fi una din cele mai potrivite: foarte bogate în raze ultraviolete, nu este în schimb prea caldă;

— sticla se închide astfel încât să poată pătrunde aerul, dar nu şi praful (de pildă, cu un dop perforat de o ţeavă subţire, ori de tija unei pene — fig.19); pojghiţa ce se produce la contactul cu aerul se îndepărtează din când în când;

— unii pun pe fundul sticlei un strat gros de circa 2-3 cm format din pesmeţi fini şi bine uscaţi de pâine neagră, pentru a reţine apa şi alte materii indizerabile din ulei;

— alţii expun la soare uleiul crud într-o farfurie largă, turnat într-un strat gros de unul până la mai mulţi centimetri, fără să-l acopere, dar amestecându-l o dată sau de două ori pe zi.

La sfârşit urmează filtrarea printr-o ţesătură fină, pentru a purifica şi mai mult uleiul limpede, gros şi foarte sicativ.

POLIMERIZAREA ULEIULUI

Polimerizarea[1] uleiului de in se realizează printr-o fierbere îndelungată (6-8 ore) în etuve speciale, la temperaturi ridicate la circa 300 de grade, înscriindu-se în seria tratamentelor de optimizare a uleiurilor.

Prin polimerizare uleiul pierde câteva calităţi, în schimb câştigă altele, mai importante. Astfel, devine vâscos şi îi scade sicativitatea sub nivelul iniţial al uleiului crud; faptul că devine vâscos este o falsă problemă, el putând fi alungit cu orice esenţe sau verniuri, pe care le suportă bine, dar timpul lung de uscare, din nefericire, nu are remediu (adaosul de sicative nu este

1. Polimerizarea este un proces chimic prin care mai multe molecule identice se reunesc pentru a crea o nouă moleculă mult mai mare (macromoleculă), numită polimer. Celuloza din ţesuturile plantelor, proteinele din ţesuturile animale, amidonul etc, sunt compuşi macromoleculari naturali. Omul a creat prin polimerizare o serie întreagă de compuşi macromoleculari sintetici: fibrele şi răşinile sintetice, numeroase sortimente de mase plastice etc.

recomandabil).

Pe de altă parte, câştigă mult: devine curat, transparent, foarte puţin colorat şi nu mai îngălbeneşte niciodată. Formează pelicule suple, netede, solide şi, după frecarea cu pigmenţii, creează paste remarcabile ca stălucire, rezistenţă la umiditate şi durabilitate. Factorul durabilitate merită o subliniere specială. Printre altele, se datorează unei capacităţi mai mici de absorbţie a oxigenului în procesul uscării, ceea ce pe termen foarte lung îl face mai puţin supus dezagregării.

Din câte se vede, are calităţi net superioare defectelor.

Dintre mărcile comercializate de ulei polimerizat, de o foarte bună reputaţie se bucură "uleiul olandez", numit altfel şi *Stand-oil* sau *Standolie*.

Un asemenea ulei poate fi folosit şi ca diluant al culorilor, dar îşi relevă calităţiile îndeosebi când e ales ca aglutinant al culorilor frecate în atelierul propriu (unde, fiind puţin fluid, pentru o mai bună maniabilitate a pastelor poate fi asociat la frecare cu uleiul de in crud).

PĂSTRAREA ULEIURILOR

Pentru a nu se întuneca, pentru a nu face pojghiţă în contact cu aerul şi pentru a nu râncezi, e bine să păstrăm uleiurile în sticle pline, închise ermetic, aşezate undeva în plină lumină.

Capitolul 8

ESENȚELE ŞI DILUANȚII CULORILOR

Dacă într-o bună zi pictorul aflat în fața şevaletului îşi dă seama că i s-a terminat mica rezervă de diluant, cu siguranță îşi va întrerupe lucrul, culorile stoarse pe paletă devenind aproape inutilizabile în lipsa unui lichid care să le fluidizeze. Uleiul este prea onctuos, verniul le face prea lucioase — ne mai vorbind de faptul că, introduse prea din belşug, amândouă aceste lichide provoacă neajunsuri, din care întrunecările sunt doar o parte. Iar cuțitul, sau un alt asemenea instrument de aplicat culoarea, nu va fi pe gustul tuturor.

Esențele — care constituie elementul principal al diluantului culorilor — sunt aşadar nu numai importante, ci, dacă ne gândim bine, chiar determinate în apariția şi răspândirea picturii în ulei. Importante cum sunt, nu se cunoaşte totuşi cu exactitate momentul în care a început utilizarea lor în pictură.

Lumea latină antică le-a cunoscut. Pliniu şi Dioscorid descriu un procedeu primitiv de obținere a esenței de terebentină (răşina acoperită cu ghemotoace de lână ceda prin încălzire esența, care era apoi stoarsă), dar nu specifică în vreun fel legătura ei cu culorile pictorului. Oricum, încă nu avem nimic de-a face cu distilarea, care este calea specifică de producere a esențelor.

Alchimiştii medievali, pentru care distilarea multor substanțe era curentă, probabil că au cunoscut la rândul lor unele esențe volatile, ce puteau fi folosite ca diluanți. Nu există însă probe formale că pictorii le-ar fi întrebuințat înainte de perioada cuprinsă între sfârşitul secolului al XIV-lea şi începutul secolului următor[1].

---

1. Alexandre Ziloty (*op. cit.* p. 136) formulează ipoteza că autorii anluminurilor ar fi folosit esențele, întrucât printre aglutinanții culorilor lor, alături de cleiurile de pergament etc., de albuşul (rar, de gălbenuşul) oului şi de guma arabică sau adragantă, figura şi balsamul de pin şi de brad, din care se extrag esențele de terebentină. Aceste balsamuri, după Manuscrisul din Strassbourg, se foloseau mai mult în Nordul Europei.

Frații Van Eyck par să fi fost primii care au utilizat esențele în pictura de ulei. În sprijinul acestei opinii concură mai multe argumente, printre care preocuparea lor pentru alchimie — după mărturisirile lui Fazzio, contemporan cu ei, și a lui Vasari, ceea ce înseamnă că posedau anumite instalații și instrumente de laborator cu care ar fi putut obține esențe. Tot din spusa lui Vasari știm că tablourile lui Van Eyck emanau " îndeosebi când erau noi" un miros aparte, deosebit de cel al culorilor de ulei, ceea ce ne duce cu gândul la mirosul pătrunzător și atât de caracteristic al esențelor vegetale. Argumetul decisiv pentru prezența esențelor în atelierul celor doi frați îl constituie probabil chiar finețea și marele număr de detalii din opera lor. Fără esențe, acestea nu ar fi fost posibile.

Care anume esență au folosit-o, este de-acum o altă chestiune[1] și important e că uleiurile lor îngroșate prin solarizare au putut și au fost diluate. Or aceasta presupune, nu încape nici o îndoială, prezența esențelor — ceea ce marchează nu numai debutul lor în pictură ci, mai mult, afirmarea europeană a picturii în ulei.

Prima consemnare scrisă a folosirii esențelor în pictură datează de la jumătatea secolului al XV-lea.Respectivul manuscris medieval, redactat între anii 1456-1459, deci la cel mult două decenii după moartea ultimului Van Eyck, prezintă esențele ca pe un bun deja însușit de pictori. Leonardo, spre sfârșitul aceluiași secol[2] folosește esențele de terebentină și de ienupăr, pe care probabil și le distila singur din "uleiuri și ierburi", cum spune Vasari în biografia ce i-o schițează.

Deși în textele vechi referințele la esențe sunt surprinzător de parcimonioase, începând din secolele al XV-lea și al XVI-lea ele constituie o prezență familiară pentru pictori.

---

1. Alexandre Ziloty, un cercetător care a studiat problema în profunzime, crede că Van Eyck ar fi folosit esența de terebentină, provenită din balsamurile de pin și de brad (*op. cit.*, p.144).Xavier de Langlais socotește că ar fi vorba despre esența de lavandă-aspic (*op. cit.*, p.34).
2. Faptul că spre finele secolului al XV-lea alcoolul este deja distilat în cantități industriale, îl determină pe Alexandre Ziloty (*op. cit.* p. 46) să creadă că și distilarea altor produse era curentă.

Ce sunt și care sunt esențele? Esențele pot fi definite ca produse lichide, fluide, incolore, volatile și penetrante, obținute prin distilare[1]. Ceea ce le explică utilitatea sunt proprietățile enumerate: fiind fluide, ele pot dilua pastele colorate și verniurile; fiind lipsite de culoare nu afectează tentele; fiind volatile dispar după un anumit număr de ore (aidoma apei folosite ca diluant în tehnicile cu medii apoase) și prin puterea lor de penetrație măresc aderența culorilor. În plus, au și propietăți sicative.

Esențele ne apar astfel ca vehicule ideale ale culorilor de ulei, care, după ce ajută la transportul și distribuirea pastelor, dispar fără urme — prezența lor fiind legată nemijlocit, așa cum au văzut, de perfecționarea și răspândirea picturii în ulei. Sunt utile, de asemenea, pentru dizolvarea rășinilor naturale.

Există două familii de esențe: unele organice (vegetale) și altele minerale.

ESENȚELE VEGETALE

Esențele din această familie corespund întru totul definiției generale: se obțin prin distilarea unor plante cum ar fi levănțica, rozmarinul etc., sau a unor rășini produse de unele conifere. Sunt lichide, fluide ca apa, incolore, iar în stare proaspătă dispar complet prin evaporare.

Ele posedă însă o caracteristică păgubitoare pentru pictură: în contact prelungit cu aerul tind să se rășinizeze parțial, formând un reziduu vâscos și lipicios, care, amestecat sau nu în culori, se îngălbenește și se usucă foarte greu, colectând astfel praful. De aici necesitatea de a fi păstrate în vase pline, închise ermetic.

Esențele, vehicule excelente, utilizate curent, dacă sunt introduse abuziv în culori slăbesc însă pasta picturală, creind straturi inferioare prea uscate, la care noile straturi (dacă vor fi la fel de diluate) nu aderă bine. În cazul folosirii unor esențe vechi — cum se întâmplă nu o dată — după un timp culorile se îngălbenesc și se întunecă[2].

---

1. Altădată esențele erau denumite "uleiuri esențiale" (franc. *huilles essencielles*), spre deosebire de "uleiurile grase", care sunt uleiurile obișnuite ale pictorilor.
2. Pentru acest motic J.G. Vibert crede că ar trebui abandonate. Din fericire, pictorii nu i-au ascultat sfatul.

ESENȚA DE TEREBENTINĂ. Considerată ca diluantul tipic al pictorilor, esența de terebentină a fost folosită din primele epoci ale picturii în ulei. Numele îi provine de la coniferul *terebinthos*, din scoarța căruia se scurge terebentina de Chio.

Solventul se obține prin dubla distilare a terebentinelor: după prima distilare rezultă uleiul de terebentină, uşor gălbui, iar prin distilarea uleiului se obține esența. Unele esențe (bune) sunt distilate de mai multe ori.

Este un lichid apos, perfect limpede şi incolor, cu care pictorii îşi diluează culorile şi verniurile — verniuri pe care uneori şi le prepară singuri, dizolvând răşini în aceeaşi esență de terebentină. Se volatilizează rapid şi total, când este proaspăt distilată. Fluidizează şi accelerează uscarea culorilor, dar trebuie folosită cu măsură, întrucât abuzul de esență le degresează excesiv, făcându-le casante şi slăbindu-le adeziunea.

O anumită toxicitate a esenței de terebentină dăunează pe termen lung celor ce-i inhalează emanațiile în incinte neaerisite.

Una din esențele reputate, esența de terebentină franceză, devine inflamabilă la 39 de grade şi fierbe la 155 de grade C. Aceşti parametri variază la alte sortimente.

Fiind instabilă în contact prelungit cu aerul şi având tendința să se retransforme parțial în răşină, o esență veche se îngraşă şi se îngroaşă, îngălbeneşte şi se usucă greu, alteori foarte greu sau chiar niciodată (când este prea veche). Dacă picurăm o astfel de esență învechită pe o hârtie, după evaporare hârtia rămâne pătată cu ceva gras, o materie ce rămâne în continuare lipicioasă şi aglomerează praf. Respectivul reziduu, întunecos şi vâscos, se formează şi la fundul unei godete după evaporarea lentă a esenței. Ținută într-o sticlă parțial umplută sau neatent închisă, datorită prezenței aerului are loc acelaşi proces de îngrăşare. Este motivul pentru care se recomandă păstrarea ei în mai multe sticle mici, umplute complet şi închise bine cu un dop bandajat cu leucoplast[1].

N-ar trebui folosită decât esența proaspăt distilată şi am amintit una din probele care-i trădează vechimea: o picătură de esență aplicată pe o o foaie

1. În atelierele de altădată exista tradiția introducerii alicelor de vânătoare în sticla cu esență, treptat, pe măsură ce se consuma, pentru a ridica nivelul lichidului, ferindu-l astfel de aer.

albă de hârtie este normal să se evapore complet în 24 de ore, fără să lase nici o urmă[1]. Dacă vom clăti sticla în care se păstrează, esența nu trebuie să lase mici cheaguri pe pereții interiori,iar bulele formate trebuie să dispară curând. Acesta ar constitui o a doua probă concludentă.

Față de înlocuitorii inferiori ai esenței de terebentină este indicată reticența.

ESENȚA DE LAVANDĂ (ASPIC). Se extrage dintr-o varietate superioară de levănțică, denumită ştiințific *lavendula spica* (franc. *lavande-mâle*, popular "*levănțica mare*"). Este mai puțin volatilă decât esența de terebentină, dar mai puternic aromată, datorită unor eteruri şi camforului pe care îl conține. Fierbe între 175-205 grade.

Izolarea de aer se impune şi în cazul ei, dată find tendința de îngroşare la contactul prelungit cu aerul.

Introdusă în culori, ea creează paste ceva mai grase, cu un aspect caracterizat de I. Thièle ca "mat catifelat".

Faima acestei esențe a fost considerabilă altădată, existând supoziția că făcea parte din formula secretă a lui Van Eyck. Prezentă în rețetele vechi, astăzi este folosită în continuare în pictură, în lucrările de restaurare şi pentru prepararea unor verniuri de calitate superioară. Proaspătă, este o excelentă esență, net superioară celei de lavandă comună.

ESENȚA DE LAVANDĂ COMUNĂ. Extrasă din vârfurile acestei plante bine mirositoare, este o esență semivolatilă, deci inferioară celei de aspic. Se prezintă ca un lichid uşor colorat în galben-verzui şi este compusă din eteruri aromatice şi alcool. Fierbe între 186-192 grade şi în contact cu aerul reacționează ca şi celelalte esențele vegetale, reclamând aceleaşi precauții.

Menționată în cărțile vechi, popularitatea ei este foarte restrânsă. Azi se întrebuințează rar (în pictura de porțelan etc.)

---

1. Xavier de Langlais socoteşte valabilă această probă pentru esența de terebentină şi , de asemenea, pentru cea de petrol.

ESENȚA DE ROZMARIN. Prin distilarea frunzelor de rozmarin în vapori de apă se obține o esență care la început este incoloră şi destul de fluidă, dar care se modifică în contact cu aerul. Punctul ei de fierbere variază între 150-168 grade.

Este una din esențele rar folosite în trecut, ca şi astăzi.

ESENȚA DE TEREBENTINĂ DE VENEȚIA. Este o esență care altădată se extrăgea prin distilare din terebentina cu acelaşi nume şi care apare în rețetele vechilor maeştri alături de balsamul de terebentină veneţiană. Pentru un motiv sau altul, astăzi nu se mai găseşte decât balsamul, foarte prețuit de unii, care, pentru a fi folosit, se diluează cu esență de terebentină obişnuită.

ESENȚA DE CAJEPUT. Extrasă în Extremul Orient prin distilarea cu apă a frunzelor unei plante mirtacee, această esență era folosită în Europa secolului trecut pentru virtuțiile sale terapeutice. În pictură a fost folosită sporadic, datorită culorii ei verzui şi cuprului pe care îl încorporează. (Prezența ei în această înşiruire este mai mult cu titlu de inventar.)

ESENȚELE MINERALE.

Esențele minerale folosite de pictori sunt diverse derivate ale petrolului brut.

Petrolul este cunoscut din Antichitate ca *petra-oleum* sau *petroleum* (ulei de piatră), iar mai târziu i s-a spus când *olio di sasso* ori *olio di petra*, când *naft*[1] sau altcumva, fiind în fond acelaşi țiței distilat în măsură diferită. Armenini, pe la mijlocul secolului al XVI-lea consemnează în tratatul său un verniu alcătuit din balsam de pin dizolvat în acest produs. Rubens îl cunoştea şi probabil îl folosea.

Odată cu dezvoltarea industrială înregistrată în secolul al XIX-lea, metodele de rafinare se perfecționează, iar prin distilarea petrolului brut la diferite temperaturi — între limite variabile, potrivit diverselor standarde

1. După C. Săndulescu-Verna *op. cit.*, p. 317, în erminiile bizantine *naftul* sau *neftul* apare ca solvent al unor răşini, pentru obținerea de verniuri.

naționale — se obțin rând pe rând o serie de produse ce prezintă interes pentru pictori.

BENZINA UȘOARĂ. Perfect transparentă, total lipsită de culoare, extrem de fluidă și volatilă, benzina nu este un bun diluant al culorilor de ulei, pentru că le usucă brusc și le degresează puternic slăbindu-se adeziunea la suport. Unii o folosesc totuși, realizând picturi mate, slab aderente pe care după uscare le vernisează cu scopul de a le fixa[1] Joan Miró a folosit adesea benzina fără a mai vernisa. Au făcut-o și alții, cu riscurile de rigoare.

WHITE SPIRITUL. Incolor, transparent și fluid, fără urme grase și ceva mai puțin volatil decât benzina, acest solvent usucă totuși prea brusc culorile de ulei. Este folosit curent în vopsitorie.

Amestecul de *white spirit* cu acetat de amil, într-o proporție redusă, ori cu un alt produs asemănător — livrat sub numele "Parchetin" — este prezent, la noi, în multe ateliere de pictură; dacă nu conține uleiuri minerale (care nu se usucă) și este incolor, dă rezultate bune.

ESENȚA DE PETROL. Iată unul din cei mai buni diluanți ai culorilor de ulei, evident cu condiția purității absolute.

Livrată la noi sub acest nume, esența de petrol[2] este total incoloră, limpede, cu un miros temperat, foarte fluidă. Volatilă într-o măsură medie, ea nu usucă brusc culorile, permițând revenirea pe umed. După uscare nu lasă nici un fel de urmă, servind ca simplu vehicul al pastei, având un rol similar cu al apei din tehnica acuarelei. Rolul esenței de petrol depășește totuși pe acela al apei și vom înțelege acest lucru din explicația dată de Vibert: când aplicăm un strat proaspăt de ulei peste altul uscat se produce o aderență mecanică și nu chimică; aderența esenței de petrol este tot mecanică, dar se aseamănă cu aceea a unei pelicule de clei, care dacă e așezat peste un clei vechi și uscat, îl topește parțial, fuzionând puternic.

---

1. Maurice Busset, *op. cit.*, p. 163.
2. X. de Langlais asimilează acest produs cu petrolul lampant (distilat între 150-180 de grade).

Puterea de penetrație a acestei esențe este absolut remarcabilă. Ea poate străbate stratul de culoare, grundul și pânza, poate deci umezi ușor spatele tabloului, fără să dizolve însă nici una din materiile străbătute și, prin canalele minuscule pe care le străbate răspândește în schimb uleiurile și rășinile, creind o excelentă coeziune între straturile de culoare.

Esența este foarte stabilă în contact cu aerul — nu își modifică în nici un fel compoziția, ca esențele vegetale, astfel că se poate conserva un timp nelimitat. Pentru a-i preveni evaporarea, o vom păstra totuși în sticluțe închise.

Pentru controlul purității unei esențe de petrol, este concludentă proba aceleiași picături aplicate pe o hârtie curată; după uscare urma trebuie să devină invizibilă.

DILUANȚII CULORILOR

Diluantul culorilor este un lichid divers alcătuit, cu ajutorul căruia sunt fluidizate într-o măsură mai mare sau mai mică pastele frecate cu ulei, pentru a putea fi așternute pe suport potrivit intențiilor pictorului. Uneori el este denumit *vehicul*, termen care precizează mai degrabă funcția de transportor al culorilor de pe paletă pe suprafața suportului. În aceste pagini am optat pentru denumirea încetățenită: un *diluant* nu numai transportă culorile, ci le și alungește, îmbogățind sau slăbind pasta picturală, grăbindu-i sau încetinindu-i uscarea.

Nu există un diluant universal. Pictorii și-l aleg sau și-l compun ei înșiși după gust și necesități conjuncturale — înțelegând prin acestea etapele de execuție, destinația operei etc.

Vechii diluanți aveau la bază uleiul asociat cu esențele, uneori și cu verniuri. Diluanții actuali, pentru a fi preîntâmpinate neplăcerile pricinuite de întunecarea uleiurilor, sunt alcătuiți în principal din esențe vegetale și minerale — cât se poate de proaspete — cărora le sunt asociate și alte componente.

Oricum, a folosi ca diluant uleiul pur înseamnă a-ți condamna pictura la brunisări accentuate. Pe de altă parte, a folosi numai esențe constituie o altă exagerare: utilizarea lor exclusivă slăbește pasta picturală, o face friabilă, slăbiciune care i se accentuează cu timpul. Tehnologii recomandă introducerea în esență a unei mici cantități fie de ulei — de preferință fiert — fie de medium, fie de verniu pentru pictură.

În consecință, pictorul își poate crea singur diverse formule de diluanți[1] dar *nu va omite regula "gras pe slab"*, în care termenul gras desemnează uleiul, adică ceea ce rămâne înglobat în pastă după uscare.

1. Este desigur hazardată prescierea unor astfel de formule. Să notăm totuși o rețetă propusă de Xavier de Langlais (*op. cit.*, p. 294): pentru două treimi de esență — de terebentină, de aspic sau de petrol — se adaugă o treime sicativ flamand - Duroziez. Vom observa că acest sicativ este unul fals, deoarece în compoziția sa intră alături de esență doar copalul, adică o rășină de cea mai bună calitate, care îmbogățește pasta picturală, și o mică proporție de ulei.

Capitolul 9

MEDIUMURILE

Termenul *medium*, părând a indica un element nou din recuzita pictorului contemporan, nu constituie totuşi o noutate, în pofida rezonanţei sale încă destul de misterioase pentru unii. Vorbim într-adevăr câteodată despre "medii" apoase sau uleioase, referindu-ne la aglutinaţii culorilor pe bază de apă ori de ulei — şi de aici o posibilă confuzie, ca şi ideea falsă a echivalenţei mediumurilor cu lianţii. Un medium îndeplineşte şi el o funcţie de aglutinare a pigmenţilor, dar este mai mult decât atât.

Putem definii mediumul[1] ca un preparat special care se amestecă pe paletă cu culorile de ulei după stoarcerea lor din tuburi, în sopul creării unor facilităţi de execuţie şi pentru buna lor conservare.

Mediumul a apărut în prima jumătate a secolului al XV-lea, dacă este să-l credem pe Jacques Maroger[2], care presupune că ar fi făcut parte din compoziţia secretă a pastelelor lui Van Eyck. Nu putem fi siguri de adevărul acestei ipoteze, dar mediumul odată apărut — prin secolul al XV-lea sau al XVI-lea şi folosit cine ştie cât de sporadic la început, ajunge în secolul al XVII-lea să se bucure de o largă utilizare. O atestă atât operele pictate, cât şi mărturiile scrise provenite din epocă, îndeosebi descrierile lui De Mayerne.

Din motive necunoscute, utilizarea lor încetează în următoarele două

1. Termenul încetăţenit ca atare, provine din limba latină (*medium*, mijloc, sau ceea ce este al tuturor), aici cu sensul de mediu care încorporează pigmenţii. Marc Havel (*op. cit.*, p. 68) îl caracterizează frumos şi semnificativ: "mediul în care se folosesc culorile şi modalitatea de a le aşterne, de a ale pune în valoare aşa cum metalul unei bijuterii ne permite, în acelaşi timp, să fixăm şi să punem în valoare pietrele preţioase."
2. Autorul afirmă că descoperirea mediumului coincide cu cea a tiparului, a cărui cerneală trebuia să întrunească însuşirile unui medium: să facă o priză rapidă, să nu difuzeze în halouri supărătoare şi să aibă durabilitate.

sute de ani, pentru ca secolul al XX-lea să marcheze o a două sa epocă de înflorire: "numărul de *mediumuri pentru pictură* inventate este neînchipuit de mare. Sub acest aspect ele sunt ca ciupercile : unele foarte bune, iar altele otrăvitoare". Este constatarea lui Marc Havel, care manifestă o adevărată slăbiciune pentru această "*cheie pierdută*" a pictorilor, astăzi regăsită, de care se ocupă în pagini dense şi cuprinzătoare.

UTILITATEA UNUI MEDIUM. Facilităţiile în execuţie şi efectele produse prin folosirea unui medium nu sunt puţine şi nici de neluat în seamă.

(1) *Maniabilitatea* pastelor picturale creşte: straturile de culoare nu se amestecă între ele, putând fi aplicate tuşe precise şi stabile ce pot fi păstrate ca atare până în final; în acelaşi timp culorile nu fac priză definitivă prea rapidă, permiţând revenirii pentru ajustare şi modeleuri suplimentare.

(2) *Revenirile peste straturi proaspete* nu mai constituie o utopie: se poate reveni " pe proaspăt", în decursul aceleiaşi şedinţe, fără amestecul cu stratul sau cu straturile inferioare umede — lucru cu neputinţă de realizat cu culorile de ulei obişnuite. Revenirea se poate face la începutul lucrului, când pastele sunt mai puţin grase, dar şi spre final, desupra pastelor bogate în ulei; materia colorată face priză imediat, pare a îngheţa după aplicare, iar la nevoie, după ce a făcut priză, poate fi refluidizată.

Sunt posibile deci execuţii şi finisări rapide chiar în cazul unor tablouri de mari dimensiuni (este citată *Chermeza* lui Rubens — un panou mare de circa 150 x 260 cm, ca fiind pictată în 24 de ore[1], şi anumite portrete de Van Dyck lucrate într-o jumătate de oră[2]),

Sunt posibil de aplicat chiar glasiuri pe umed. În Şcoala lui Rubens "glasiurile, chiar şi cele mai lichide, au rămas pe loc, fără să curgă"[3] . Ceea ce înseamnă că se poate lucra spontan, cu tuşe marcate, vizibile prin transparenţă, aplicate pe umed[4].

(3) Se pot realiza *transparenţe şi profunzimi* care exaltă la maximum puritatea tonurilor, datorită faptului că se operează amestecuri optice, obţinute

1. Eugen Fromentin, *Maeştrii de odinioară*, p.95.
2. Marc Havel, *op. cit.* p. 72
3. J. Maroger, citat M. Havel (*op. cit.*, p. 73).
4. Aceste reveniri sunt proprii în special *mediumurilor care gelatinizează.*

prin suprapuneri, iar nu prin amestecuri fizice de paste, în care strălucirea culorii scade întrucâtva.

(4) *Velaturile* (voalurile) pot fi realizate cu ajutorul mediumului tot atât de bine ca transparențele.

(5) *Conservarea* pastelor se înbunătățește. Știm că lipsa de simultaneitate în uscarea straturilor este generatoare de cracluri. Este cazul picturii obișnuite, în care diversele straturi diferă ca grosime și cantitate de ulei, dar nu și al culorilor în care este prezentat mediumul: aici straturile, deși nu se amestecă între ele, realizează totuși"o materie omogenă în toată grosimea ei", precizează Havel. În acest caz mediumul exclude posibilitaea migrării uleiului spre profunzimea pastei și spre suport — deci și matizările, ca și spre suprafața tabloului — deci brunisările. Iar faptul că uleiul tratat din medium este asociat cu rășini, îl face mai durabil. (Se citează cazul unor retuşe vechi, făcute cu culori obișnuite de ulei, peste picturi flamande din secolele XV-XVI, care conțin medium: intervențiile târzii pot fi scoase relativ ușor, fără ca pictura originală să fie afectată)

(6) Un efect mai puțin dezirabil: *uscarea* complectă a culorilor frecate cu medium este destul de lentă (iar folosirea sicativului este neavenită, cei vechi preferând expunerea — cu măsură — a tablourilor la soare, efectul fiind, cum se știe dublu: accentând uscarea, anihila colorația gălbuie care se putea instala, previzibil, la picturile bogate în ulei).

Desigur că nu argumentele teoretice îl vor convinge pe practician și îi vor etala calitățiile acestei "*chei pierdute*" care este mediumul. El trebuie încercat (câteva detalii de utilizare sunt prezentate în capitolul rezervat execuției tabloului). Există multe asemenea produse[1],vândute ca atare, dar cu răbdarea care îi este proprie pictorul îsi poate prepara mediumuri și în atelierul său.

1. Iată câteva din cele mai răspândite mărci: *Medium venețian, Medium flamand, Medium cu ou XL, Medium cu terebentină de Veneția* etc.

CÂTEVA REȚETE DE MEDIUM

1. Mediumul lui Van Dyck[1]

Pentru prepararea mediumului se foloseşte un anumit "ulei sicativ" şi un "verniu de mastic", reunite la cald. Uleiul sicativ fiind inclus la capitolul *Sicativele* (reţeta numărul 1), aici prezentăm doar verniul şi prepararea mediumului.

"Pentru a prepara verniul cu mastic al lui Van Dyck: luaţi o livră de mastic (adică 450 de gr) ales cu grijă; sfărâmaţi-l şi puneţi-l într-un vas de pământ cu două livre esenţă de terebentină (adică 900 gr). Aşezaţi vasul în nisip cald, sau alt mijloc de încălzire care să nu facă esenţa să fiarbă; lăsaţi-l, amestecând în continuu, până când se dizolvă răşina. Luaţi-l de pe foc şi lăsaţi-l să stea până când se răceşte conţinutul. Verniul este atunci decantat şi separat de orice impurităţi pe care ar putea să le conţină. Cea mai bună metodă este să preparăm o dată o mare cantitate de verniu şi să-l păstrăm în flacoane astupate, expuse cât se poate mai mult la lumina soarelui. Soarele îl limpezeşte şi-i îmbunătăţeşte culoarea".

Urmază prepararea mediumului: "Luaţi o livră din acest verniu (450 gr) şi o jumătate de pintă de ulei sicativ (0,300 litri); amestecaţi-le şi puneţi-le într-un vas să fiarbă înăbuşit pe foc. Într-un sfert de oră amestecul va fi gata, dar dacă în timpul fierberii au rămas cocoloaşe ar trebui pus din nou la foc şi lăsat să mocnească până când, la răcire, nu mai are cocoloaşe, ci se prezintă ca o gelatină albă".

(Acest medium pare a fi similar cu cel folosit de Rubens.)

2) *"Verniul englezilor"* [2]

"Dacă se amestecă, cu verni de mastic şi cu esenţă de terebentină, uleiul sicativ conţinând litargă în suspensie, amestecul se încheagă imediat, având cu atât mai multă consistenţă cu cât uleiul a dizolvat mai mulă litargă, iar

1. Reţeta provine dintr-un manuscris englez din secolul al XVII-lea, citat de Eastlake (Londra 1847); Marc Havel o preia (*op. cit.*, p. 86) şi face echivalarea vechilor unităţilor de măsură.
2. "Deşi se numeşte "verniu" preparatul este un medium care "datează" probabil din timpul şederii lui Van Dyck la Londra". Reţeta este preluată după Merimée de către Havel (*op. cit.*, p. 407).

verniul mai multă răşină.

Acest amestec gelatinos se menţine pe paletă, ca şi culorile, fără să se mişte din loc. Caracterul lichid face ca acest verniu să fie deosebit de potrivit pentru glasiuri, deoarece se întinde cu pensula cu multă uşurinţă.

Dar, în loc de a folosi ulei sicativ negru, este mai bine să întrebuinţăm ulei preparat fără foc; este bine, de asemenea, ca soluţia de mastic să fie foarte concentrată, întrucât avem o proporţie mai mică de ulei volatil în comparaţie cu răşina; evaporarea acestei mici cantităţi de ulei determină o modificare mai mică a caracterului lichid al verniului; putem prin urmare să lucrăm mai mult timp fără ca excesul de vâscozitate să îngreuneze execuţia".

3. *Medium cu terebetină de Veneţia*[1]

Se prepară mai întâi un diluant concentrat, din balsam de terebentină de Veneţia (10 gr) şi esenţă de terebentină (20 gr).

Pornind de la acesta, se prepară apoi un diluant mediu, utilizabil în mod curent, alcătuit din: diluant concentrat (3 volume) şi esenţă de terebentină (3 volume).

Dacă esenţa de terebentină se înlocuieşte cu esenţă de lavandă-aspic, are loc o evaporare mai lentă. O asemenea evaporare lentă se poate realiza şi dacă se foloseşte esenţa de petrol, în următoarea formulă: balsam de terebentină de Veneţia (10 gr), esenţă de terebentină (50 gr) şi esenţă de petrol (5 gr).

Terebentina de Veneţia, care oricum se usucă greu, trebuie folosită cât mai proaspătă.

(Proporţia în culori: 10 picături de medium la un volum de pastă mare cât o nucă. Mediumul creează pete lucioase şi preţioase, în maniera maeştrilor de altădată, făcând posibile suprapunerile pe semiproaspăt.)

4. *Medium cu damar şi terebentină de Veneţia*[2]

Într-un vas bain-marie se pun la topit: răşină de damar pulverizată fin (1 parte) şi esenţă de terebentină (2 părţi); "fierberea" trebuie făcută departe de foc, cu ajutorul apei clocotite, până la dizolvarea răşinii; apoi se adaugă

1. După Xavier de Langlais (*op. cit*,. p. 282) care indică întregul "context" tehnic.
2. Giorgio de Chirico, *Memorii,* p. 288-292. Pictorul descrie şi alte mediumuri pe care le-a experimentat în cea de a doua parte a activităţii sale, când a cultivat, după cum se ştie, pastele preţioase ale vechilor maeştri.

terebentină de Veneţia (1 parte) şi se fierbe în continuare, iar după dizolvarea celei de a doua răşini se mai adaugă esenţă de terebentină (2 părţi).

"Lianţii pe bază de răşini dizolvate în esenţă de terebentină" folosiţi pentru diluarea culorilor favorizează "obţinerea unei picturi de calitate superioară, smălţuită, transparentă, care aminteşte de pictura flamanzilor şi mai cu seamă cea a lui Teniers şi a lui Rubens".

Dacă pastele se usucă prea repede, precizează De Chirico, în medium se adaugă puţin ulei nefiert de in sau de mac.

"După ce am înmuiat penelul în acest lac, diluând o culoare şi dând o tuşă pe pânză se poate aplica alta peste cea existentă, fără să întâmpinăm pericolul de a o dilua, prima tuşă întrezărindu-se oricum. E necesar desigur ca tuşele să fie foarte diluate. Aceasta este baza picturii lui Rubens".

5. *Medium din ulei şi litargă*[1]

Se iau 7 părţi de ulei de in crud şi 1 parte de litargă pulverizată cât mai fin şi se pun într-o oală de pământ ars, oala se pune la un foc mic (flacăra sau alte surse de căldură vor fi temperate cu ajutorul unei plăci de azbest, a unei ţigle etc.), şi se amestecă, tot timpul, cu o spatulă. Întrucât litarga este un oxid de plumb, toxic, ne vom proteja nasul şi gura cu o pânză umedă, iar la sfârşit ne vom spăla bine mâinile.

După dizolvarea plumbului, folosindu-ne de o spatulă, picurăm un strop de soluţie deasupra unei suprafeţe reci: "dacă picătura se condensează cum se întâmplă cu ceara care picură dintr-o lumânare aprinsă, înseamnă că verniul e gata", oala luându-se de pe foc. Dar, câtă vreme uleiul este cald, "se mai poate introduce o bucăţică de ceară pură de albine".

După răcire, preparatul "are aspectul grăsimii care rămâne pe fundul unei crătiţi de gătit, fiind de culoare cafenie, mai mult sau mai puţin închisă". Se poate conserva în tuburi, asemenea culorilor de ulei, sau în flacoane cu capac înşurubat.

Pentru întrebuinţare, mediumul se diluează (fluidizează) cu ulei de in crud.

(Acest medium a fost adaptat şi folosit de Giorgio de Chirico după

1.Giorgio de Chirico, *Memorii*, p. 288-292.

Merimée, care, la rândul lui, îl preluase după o veche rețetă italiană, fiind numit altădată "verniul italienilor". "Avantajele acestui ulei emplastic, scrie el, constau în faptul că tușele cu culoare foarte diluate nu se preling şi nici nu se diformează, dând posibilitatea de a se trage o tuşe peste alta imediat, fără ca a doua să se şteargă sau să o deplaseze pe prima".)

Capitolul 10

SICATIVELE

Sicativele — ceea ce înțelegem noi, astăzi, prin acest termen — sunt melanjuri cu aspect uleios, destinate amestecului cu culorile de ulei din tuburi, după stoarcerea pe paletă, pentru a le grăbi uscarea. În trecut, aceste preparate speciale (vândute ca atare) nu existau.

Pictorii, atunci când recurgeau la sicativarea artificială, încorporau ei înșiși în uleiurile lor anumite săruri metalice, în proporții ce variau după necesități. Aceste săruri, care în principiu se folosesc și astăzi, pot fi de plumb — și se numesc litargă și miniu (oxizi de plumb) sau ceruză (carbonat bazic de plumb); mai pot fi de mangan (oxidul și bioxidul de mangan), de zinc (sulfatul de zinc) sau de cobalt (acetatul de cobalt).

Litarga, menționată deja de scriitorul latin Galen (secolul al II-lea) ca având o acțiune sicativantă asupra uleiului, este cea mai citată materie de acest gen din vechile rețete. Începe să fie folosită încă din "adolescența" picturii în ulei, de către urmașii lui Van Eyck, de Antonello de Messina, apoi de Venețieni (poate chiar din secolul al XV-lea)[1]. Rubens o folosea, la rândul lui, încorporată în uleiuri cărora le accentua și mai mult sicativitatea, prin expunerea la soare.

Ceruza, celălalt compus activ al plumbului, este cunoscută de Heraclius, în secolul al X-lea pentru proprietățile sale sicativante, fiind asociată la fierberea uleiului cu varul viu[2]. Din motive rămase obscure, nu este consemnată de Teofil și poate că nici nu este folosită în primele secole ale

---

1. După Maroger, Antonello introducea o parte de litargă la 3-4 părți de ulei de in sau de nucă. Venețienii foloseau "uleiul negru", compus din 1-2 părți de litargă sau ceruză, fierte în 20 de părți de ulei de in sau nucă; respectivul compus al plumbului se introducea când uleiul atingea 210 grade; la 250 de grade uleiul devenea brun închis și era filtrat.
2. Alexandre Ziloty, *op. cit.*, p. 64

mileniului, utilizarea ei putând fi din nou remarcată abia odată cu succesorii fraţilor Van Eyck şi cu pictorii Veneţiei.

Sulfatul de zinc, numit de cei vechi "cuproză albă", este menţionat în Manuscrisul din Strassbourg[1] ca fiind adăugat în uleiul care fierbe. Este, deci, prezent în pictura de ulei de pe la sfârşitul secolului al XIV-lea sau începutul secolului al XV-lea, aşadar cam din epoca lui Van Eyck (există unele opinii, puţin fondate, după care şi acesta l-ar fi folosit).

Despre *compuşii manganului* se crede că ar fi fost introduşi ceva mai târziu, de către succesorii celor doi faimoşi fraţi, iar despre ai *cobaltului* şi mai târziu. *Miniul de plumb* se foloseşte destul de mult începând cu secolul al XVII-lea.

SICATIVAREA ARTIFICIALĂ DE ALTĂDATĂ

Din câte se pare, sicativarea artificială a uleiurilor începe să fie practicată, rar, pe la începutul mileniului nostru. Probabil că au recurs la ea şi mult pomeniţii "Primitivi", dar buna conservare a materiei lor picturale ne îndreptăţeşte să credem că o făceau cu multă prudenţă, preferând calea mai sigură a sicativării naturale — expunerea uleiului la soare.

În secolul al XVI-lea nevoia acestui mod de accelerare a sicativităţii creşte odată cu modificarea procedeelor picturale; pastele mai groase şi mai grase cer un timp mai lung de uscare. Ca şi în secolul precedent, metoda obişnuită este înglobarea sărurilor mai înainte amintite în uleiuri prin fierbere, la temperaturi mai mult sau mai puţin scăzute. Uneori se apelează direct la plumbul metalic: uleiul începe a se păstra în vase de plumb expuse la soare sau, pur şi simplu se introduc în ulei bucăţi de plumb.

Cu un secol mai târziu, dr. De Mayerne notează că Van Dyck, pentru a mări sicativitatea unor culori, folosea pulberea de sticlă[2] care conţine plumb, ceea ce denotă nu doar căutarea unei noi formule, ci nevoia acută de scădere a timpului de uscare al culorilor. Gustul pentru sicative crescuse şi era curent în secolul al XVII-lea aşa cum o relevă nu numai analizele specialiştilor, ci

1. Alexandre Ziloty, *op. cit.*, p. 64
2. *Ibidem*, p. 205

simpla observare a stării de conservare a tablourilor provenite din această epocă. Se introduc sicativele în grundurile uleioase, ca şi în culorile de lucru. Apar deteriorări ale pastei, unele grave, majoritatea fiind datorate abuzului de sicative.

În secolul al XVIII-lea, Polomino sugerează în tratatul său adaosul de sicative tuturor culorilor, ceea ce echivalează cu constatarea unei stări de fapt. Abuzurile continuă. Excesul de sicative nu este străin nici unei bune părţi dintre artiştii primei jumătăţi a secolului al XIX-lea. Ici colo, apar şi astăzi.

În Răsăritul european, erminiile bizantine semnalează la rândul lor că erau folosite ceruza, litarga, compuşi ai zincului şi cobaltului, sau miniul de plumb. Agenţii sicativanţi apar rar în manuscrisele autohtone vechi, dintre ei cel mai frecvent fiind miniul adăugat uleiului în proporţii imprecise ("cât să-l roşească"), prin fierberea la foc mic sau spuză. Proba o constituiea frecarea cu degetul a câtorva picături de ulei puse în palmă: apariţia spumei confirma sfârşitul operaţiei[1].

Câteva reţete.

1. *Uleiul sicativ* al lui Van Dyck[2]

"Luaţi o uncie şi jumătate sau mai bine două uncii de alb de plumb şi o pintă de ulei de nucă, puneţi uleiul pe foc, într-un vas mare de pământ, introduceţi plumbul treptat, în timp ce uleiul clocoteşte foarte uşor, până când se dizolvă totul. Uleiul trebuie după aceea purificat prin filtrare şi lăsat să se aşeze".

(În termeni contemporani cantităţile sunt următoarele: 44-56 gr alb de plumb şi 0,600 litri ulei de nucă. Van Dyck nu păstra uleiul mai mult de o lună, deci trebuia folosit mereu proaspăt. Acest ulei era întrebuinţat şi pentru creearea unui medium, scop pentru care era asociat cu un verniu de mastic: vezi cap. *Mediumurile*, reţeta nr. 1)

---

1. Mihail Mihalcu, *Valori medievale româneşti* p. 86.
2. Textul lui Eastlake este preluat de Marc Havel (*op. cit.*, p. 85-86) care precizează echivalenţele moderne ale vechilor unităţi de măsură.

2. *Uleiul sicativ, după Manuscrisul dr. De Mayerne*[1]

Se fierbe la foc mic, timp de o oră, un amestec compus din "litargă de aur foarte pură" (o jumătate de uncie = circa 14 gr), miniu de plumb (două drahme = circa 9 gr) şi ulei de nucă (o pintă englezească = circa 0,500 litri).

"Câteodată uleiul se îngroaşă într-atâta încât puteţi să-l tăiaţi cu cuţitul şi totuşi redevine limpede şi curat. Alteori nu se îngroaşă defel. Separându-l de drojdie, puneţi-l într-un vas de sticlă la soare şi lăsaţi-l la căldură, care îl va albi şi limpezi la maximum".

(Uleiul era folosit de pictorul flamand Mitens, în secolul al XVII- lea).

3. *Uleiul sicativant numit "olifa"*[2]

Uleiul se încălzeşte până începe să degaje fum (la circa 285 gr), când se ia de pe foc i se adaugă, amestecând cu o spatulă, acetat de cobalt (3%) şi ceruză sau litargă (7-8 %).

După răcire se filtrează, se pune într-o sticlă transparentă şi se aşează la lumină sau la soare, timp de 40 de zile, pentru decolorare.

(*Olifa* este un ulei sicativant folosit ca verniu final la icoanele răsăritene pictate în tempera cu ou; uneori era amestecat şi cu puţin damar dizolvat în esenţă de terebentină. Uleiul pătrundea adânc în stratul de tempera, fiind mai mult decât un verniu ce rămâne la suprafaţă, astfel încât pelicula groasă se usca din păcate mai lent, aglomerând uneori praf şi fiind supusă întunecării.)

4. *Ulei sicativ, după Manuscrisul din Strassbourg*[3]

Se face un amestec compus din ulei de in (300 gr), negru animal-praf (10 gr), piatră ponce-praf (20 gr) şi sulfat de zinc sau bioxid de mangan (5 gr). După ce i se mai adaugă şi apă (o treime din volumul total), se fierbe timp de 3 ore la foc mic.

Amestecul se expune apoi la soare vreme de trei luni, după care se decantează uleiul devenit în acest timp foarte limpede şi sicativ.

---

1. Alexandre Ziloty, *op. cit.* p. 206
2. După Egon Sendler, *op. cit.* p. 205
3. Reţeta este modernizată de Xavier Langlais (*op. cit.* p. 162)

(Manuscrisul original indică fierberea uleiului cu puţin sulfat de zinc, praf de oase calcinate şi piatră ponce, fără a preciza cantităţile şi natura uleiului.)

5. Reţetă după sicativul de Courtrai (X. Langlais)

Într-un vas umplut pe jumătate cu apă se introduc: ulei de in (1 litru), oxid de plumb (30 gr) şi oxid de mangan (30 gr).

Vasul se pune la foc mic, introducându-se şi un căţel de usturoi, curăţat, şi se amestecă în mod constant, până când usturoiul pare prăjit.

După depunere, uleiul sicativ se decantează.

SICATIVELE CONTEMPORANE

Sicativele livrate azi sub acest nume sunt alcătuite prin asocierea în diverse proporţii a unor uleiuri (fierte), esenţe, şi a câtorva amestecuri de substanţe sicativante. Reţetele de fabricaţie rămân cel mai adesea necunoscute pictorului — de altfel ca şi mai multor specialişti. De aici, o anumită incertitudine şi o mare doză de empirism. Unii le ignoră cu desăvârşire, alţii le condamnă (folosindu-le totuşi), alţii le acceptă şi apelează la ele cu reţinere, cunoscând efectele nocive pe care le pot produce. Atitudinea cea mai înţeleaptă rămâne probabil ultima.

Dintre variatele sicative produse în lume la această oră atenţia pictorului e bine să fie reţinută — după opinia tehnologilor — de mărcile bine cunoscute şi verificate prin practica mai multor generaţii. Printre cele mai populare produse de acest fel se numără Sicativul de Courtrai, Sicativul de Harlem şi Sicativul flamand.

Sicativul de Courtrai este cel mai activ dintre acestea, dar nu şi unul perfect. Compus din oxizi de plumb şi de mangan — în părţi egale, incorporaţi în ulei fiert, esenţă de terebentină şi câteva componente neprecizabile, are aspectul unui ulei gros, de culoare brun-închisă, destul de întunecată.

Vibert exprimă modul lui de a acţiona în felul următor: oxidul de mangan posedă proprietatea de a absorbi oxigen de peste tot şi se transformă în bioxid de mangan, bogat în oxigen; oxidul de plumb posedă facultatea de a prelua oxigen de acolo de unde îl găseşte deja acumulat (în cazul de faţă bioxidul de mangan); iar uleiul, care absoarbe şi el oxigen, de care are nevoie pentru a se solidifica, îl preia atunci " când părăseşte o combinaţie pentru a trece în alta",

deci în "momentul precis când trece din mangan în plumb, căci acestea sunt condițiile în care uleiul se combină cel mai bine cu oxigenul". Și iată, conchide Vibert, că "avem de-a face cu trei hoți care se jefuiesc reciproc fără contenire". Firește, spre folosul uleiului și, implicit, al nostru.

Acest folos este din păcate contestabil și contestat adesea, fiindcă Sicativul de Courtrai diminuează supleţea uleiului, alterează unele culori și, când e folosit abuziv, nerațional, produce cracluri.

Acestui sicativ — care trece drept tipic, pare a-i fi superior *Sicativul de Courtrai alb*, mai puțin colorat.

Firește, s-au încercat unele remedieri. Citându-l pe Dinet, Charles Moreau-Vauthier propune[1] o metodă de ameliorare a sicativului în discuție: un amestec făcut dintr-o pătrime sau o treime de Sicativ de Courtrai și trei pătrimi sau două treimi de ulei de in, se lasă între 1-6 luni pe pervazul unei ferestre, la lumină și aer, într-o sticlă deschisă; în acest timp unele materii se depun, iar pojghița care formează la suprafață se îndepărtează din când în când; la sfârșit se decantează și se filtrează. Uleiul, transparent, dar întunecat, poate fi introdus în culori, dar într-o proporție scăzută. (Cu toate acestea, chiar dacă tratamentul dă rezultate bune, câți pictori mai au răbdarea și timpul necesar unor proceduri atât de lungi?)

Sicativul de Harlem era folosit odinioară de Cézanne — diluat cu esență de terebentină — pentru a grăbi uscarea și pentru a da consistență culorilor.

Deși poartă numele de sicativ, este unul fals, întrucât nu conține oxizi sicativanți, fiind compus dintr-o rășină dură (copalul), puțin ulei de in sau de mac și esență de terebentină. Prin urmare, nu poate dăuna picturii, ci dimpotrivă, adăugat într-o proporție rațională îmbogățește pasta cu o rășină de bună calitate.

Sicativul flamand este asemănător prin compoziție și efect cu precedentul. În consecință el este un verniu care, introdus în culori, exercită o acțiune sicativantă datorită, îndeosebi, copalului.

Printre sicativele comercializate există și unele care se prezintă în stare de pulberi. Sunt destinate exclusiv vopsitoriei.

---

1. Charles Monreau-Vauthier, *op cit.*, p. 71

UTILIZAREA SICATIVELOR. Pentru a diminua pe cât posibil daunele eventuale, folosirea sicativelor se cere a fi făcută cu prudenţă, parcimonios. Se recomandă astfel încorporarea lor într-o proporţie redusă la numai 2-5 % faţă de greutatea pastei (ceea ce echivalează, după pitorescul exemplu dat de Xavier de Langlais, cu 2-3 picături de sicativ la o cantitate de pastă mare cam cât volumul unei nuci). Proporţia este remarcabil de mică.

Şi vom reţine că pentru a nu dăuna, trebuie frecate exclusiv cu culori stoarse pe paletă, iar nu amestecate în diluantul culorilor, aşa cum am face-o poate, tentaţi de fluiditatea onctuasă pe care o produc.

Vom ţine seama că amestecându-le în culorile folosite într-o singură repriză de lucru şi abandonându-le apoi, vom scoate stratul respectiv din ritmul de uscare al celorlalte, ceea ce va genera tracţiuni inegale şi cracluri. În schimb prezenţa lor în eboşă nu prezintă riscuri[1].

Logic este să le folosim puţin şi numai pentru culorile care se usucă greu — alburile, negrurile, lacurile etc. —, iar când vrem să le introducem şi în glasiuri, să procedăm cu şi mai multă precauţie, destinându-le exclusiv suprapunerilor peste straturi foarte bine uscate.

EFICACITATEA SICATIVELOR. Înţelegerea mecanismului de acţionare al sicativelor ne clarifică asupra utilităţii, dar şi a pericolelor legate de folosirea lor.

Să ne amintim că uscarea culorilor se face prin absorbţia oxigenului din aer, dar printr-o absorbţie normală, mai mult sau mai puţin lentă. Din exemplul lui Vibert am priceput că sicativul posedă o mai mare capacitate de absorbţie a oxigenului, oxigen pe care îl transferă uleiului din culori. Or, dacă depăşim un anumit dozaj de sicativ, dacă îl folosim la întâmplare, sau numai într- un strat final, la suprafaţa culorii se formează o crustă foarte dură, prin care oxigenul poate pătrunde cu greu spre profunzime. Pasta aflată în straturile joase va putea absorbi anevoios acest element gazos necesar uscării (o parte prin crusta de la suprafaţă, iar o alta prin grund şi pânză), astfel că va rămâne

1. Marc Havel (*op. cit.*, p. 91) crede chiar că, introduse în eboşe, sicativele nu numai că păstrează pasta fără a o întuneca, ci contribuie la prevenirea cracurilor de retragere provocate de uscare.

multă vreme semiuscată — riscând, în plus, râncezíri — în vreme ce stratul de la suprafaţă se va fi solidificat puternic. Finalul este ştiut. Ritmul neuniform de uscare al straturilor generează cracluri.

Dacă accelerarea uscării culorilor sau îmbogăţirea pastei picturale prin acele sicative care conţin răşini constituie avantaje, utilizarea sicativelor, pe lângă riscul craclurilor mai are şi alte dezavantaje. Sărurile de plumb (litarga, ceruza, miniul) acţionează puternic dar întunecă culorile. Sărurile de mangan slăbesc pasta, o fac mai friabilă (deşi par preferabile faţă de primele). Cele mai puţin periculoase, dar şi cele mai puţin active — prin comparaţie cu sicativul de Courtai, de pildă — sunt sărurile de zinc, astăzi quasi-abandonate.

Întunecări, slăbiri ale pastei, cracluri, dificultăţi de execuţie, riscuri... Este un bilanţ care justifică prudenţa pictorilor.[1]

ÎNCETINIREA USCĂRII CULORILOR

După problemele ridicate de accelerarea uscării, câteva cuvinte despre încetinirea acesteia, avantajoasă pentru unele maniere de lucru. Execuţia "pe umed" este una din multele tentaţii fireşti care i-au ademenit pe pictorii epocii moderne, iar legitimitatea ei nu are de ce să fie discutată.

Şi este într-adevăr posibil să se prelungească starea umedă a culorilor. Fie — după cum am văzut — prin păstrarea tabloului în condiţii nefavorabile uscării, la întuneric, aerul stătut, umezeală şi frig, fie prin introducerea în culori a unor uleiuri cu sicativitate scăzută — cum sunt cele de cuişoare, de migdale, de măsline, de ricin, de floarea soarelui; uleiul de mac are şi el un timp de uscare mai mare decât cel de in. Alteori se recurge la substanţe special fabricate ("Sangajol" etc.).

Se citează ca foarte concludent demersul pictorului german Wilhelm Leibl (1844-1900), care pentru a-şi încetini uscarea culorilor folosea uleiul de mac, iar când făcea pauze mari de lucru, îşi închidea tablourile în cutii de tablă construite pe măsură, apoi şi le... îngropa în pământ, la întuneric umiditate

1. Specialiştii cred că datorită expoziţiilor ce se succed cu repeziciune, multe degradări ale picturilor moderne şi contemporane provin din abuzul de sicative şi vernisări premature.

constantă etc. Însolit, procedeul părea să dea rezultate bune pe moment. Azi lucrurile stau altfel. Tablourile executate în felul de mai sus prezintă întunecări și cracluri marcate.

Exagerările sunt așadar la fel de periculoase, fie că se produc într-un sens, fie în altul. Măsura, iată ce e bine să reținem și în privința timpului de uscare al culorilor.

Capitolul 11

RĂŞINILE

Câteva noţiuni generale despre răşini nu vor fi probabil de prisos cuiva pornit să înţeleagă "angrenajul" verniurilor — aceste lichide atât de preţuite cândva şi, fapt regretabil, ignorate ori chiar contestate uneori în ultima sută de ani. Pentru pictori, răşinile sunt cel puţin o chestiune de "cultură generală": dincolo de adevărul că extraordinarele paste picturale ale vechilor maeştri n-ar fi fost posibile fără prezenţa lor, conservarea acestor paste li se datorează într-o bună măsură.

Termenii *răşină, balsam, gumă,* sunt folosiţi de multe ori cu înţelesuri diferite. Altădată alchimia denumea răşini substanţe ca şofranul ("răşină de aur"), sulful ("răşină de pământ"), sulful în stare lichidă ("răşină de pământ potabil") etc., iar astăzi au apărut răşinile sintetice, o categorie de materii cu totul diferite. Ce sunt toate acestea şi la ce folosesc?

Fără a le da o definiţie, constatăm că răşinile sunt materii prime pe baza cărora se produc verniurile pictorilor (larga lor întrebuinţare industrială nu interesează în acest context).

Există două mari familii de răşini, *naturale şi sintetice.* Vom stărui mai mult asupra primelor, ca fiind cele mai folosite de pictori în decursul vremii.

RĂŞINILE NATURALE

Majoritatea acestor răşini sunt de origine vegetală, dar pot avea şi una animală (şelacul). Ca provenienţă directă, o serie sunt răşini fosile şi se extrag din depozite naturale formate în decursul a milioane de ani, iar altele s-au format mai mult sau mai puţin recent, numărul lor fiind net superior. Acestea din urmă se scurg de la sine, ori în urma unor incizii făcute în scoarţa anumitor copaci (îndeosebi conifere), arbuşti sau plante. Iniţial sunt fluide şi conţin uleiuri volatile, iar în contact cu aerul îşi pierd aceşti componenţi, încorporează oxigen şi se solidifică. După solidificare devin casante, translucide, insolubile

în apă, solubile mai ales în alcool, dar şi în alţi solvenţi, printre care esenţele folosite de pictori. Pot fi asociate cu cleiurile aflate în stare de emulsie. (O parte din aceste caracteristici sunt comune ambelor serii de răşini, fosile şi recente). Conţin hidrogen, oxigen şi carbon.

După compoziţie, răşinile naturale pot fi clasificate ca:

— *răşini propriu zise*, grupă din care fac parte chihlimbarul, copalul, masticul, damarul, sandaracul etc.;

— *terebentine,* care sunt alcătuite prin asocierea unei răşini cu o hidrocarbură (răşina de pin, terebentina sau balsamul de Canada, uleiul de Copahu etc.);

— *gume-răşini,* substanţe răşinoase care conţin gume asociate în mod natural cu răşini (tămâia, saburul, opoponax, galbanum, gumi- gut etc.), fiind parţial solubile în apă şi în alcool;

— *balsamuri,* serie de răşini fluide care conţin acizi aromatici şi uleiuri volatile (balsamul de Peru, balsamul de Tolu, smirna, gumi-elemi etc.).

Judecate însă după duritate, răşinile se împart în dure, semidure şi moi, duritatea fiind criteriul decisiv atunci când sunt utilizate în pictură. În această ordine le vom parcurge[1].

RĂŞINILE DURE

Grupă de răşini insolubile la rece în diluanţii pictorilor, răşinile dure se amestecă cu uleiul doar la temperaturi ridicate, cu care ocazie se întunecă şi mai mult faţă de starea iniţială. Faptul că sunt formate din molecule mari face ca soluţiile lor în diluanţi să fie mai puţin fluide.

Se folosesc la prepararea unor verniuri care se solidifică puternic, rezistă bine la umiditate, uscăciune şi căldură. Încorporate în pasta picturală, produc emailarea acesteia şi îi grăbesc uscarea.

Faptul că sunt colorate — ceea ce constituie un reproş substanţial — este compensat de marea lor durabilitate.

Chihlimbarul, numit şi *succin, karabé* sau *ambră*, s-a format prin fosilizarea răşinii unor conifere preistorice, printre care *pinus succinifera*, care

1. Unele detalii sunt preluate din *Manuel du peintre*, de Charles Coffignier

au zăcut în pământ milioane de ani. Carierele din care se extrage sunt situate în nordul Europei — în zonele limitrofe ale Mării Baltice — şi în alte câteva părţi (Madagascar, Birmania, Sicilia, România[1] etc.).

Răşina[2] se prezintă în bucăţi dure, casante, translucide sau opace (mai rar, transparente), colorate în tonuri de galben, roşu sau brun şi are un uşor miros aromatic. Uneori încorporează insecte fosilizate.

Chihlimbarul este răşina fosilă cea mai dură şi mai durabilă dintre răşinile naturale cunoscute. Deşi poate fi polizat cu uşurinţă, solubilitatea lui, la rece, în principalii solvenţi folosiţi de obicei (alcool, esenţă de terebentină, eter, cloroform, benzen, acetat de amil) este scăzută, nedepăşind proporţia de 15-30%. Este solubil în acizi. Se topeşte la peste 300 grade C şi are densitatea de 1,052. Astfel, întrucât chihlimbarul este insolubil la rece, iar prin dizolvarea la cald se descompune parţial, în mod paradoxal chimia modernă îl consideră practic insolubil. Cu toate acestea vechii maeştri cunoşteau modalitatea de a-l dizolva la rece. Fraţii Van Eyck şi succesorii lor îl foloseau; de asemenea Stradivarius şi maeştrii lutieri din Cremona (secolul al XVII-lea), ca şi unii dintre vechii iconari ruşi etc.

În vremea noastră este întrebuinţat rar, pentru producerea unor verniuri scumpe şi mai des pentru producerea unor obiecte de podoabă etc.

Copalul (nume provenit din limba aztecă) este o răşină[3] produsă de anumiţi arbori tropicali — conifere şi cesalpinacee — care nu se dizolvă complet la rece în nici unul din solvenţii uzuali. Colorat puternic în galbenuri brune sau roşcate, se dezagregă la 370 de grade, emanând vapori. (După Vibert, se poate dizolva în ulei şi esenţe, la rece, după ce, prin încălzire, a pierdut 25% din greutate).

Copalul de Zanzibar, cel mai căutat copal, se recoltează, în insula al cărui nume îl poartă, din arborele *hymenaea verrucosa*. Culoarea sa variază

---

1. La Colţi (judeţul Buzău) funcţiona în anul 1980 o "mină", deschisă pe locul unei mai vechi exploatări.
2. Există şi un aşa numit *chihlimbar gri,* produs în viscerele caşaloţilor, care, datorită mirosului său, intră în compoziţia unor parfumuri etc. Este neimportant pentru pictură.
3. După Marc Havel (*op. cit.*, p. 80) termenul "copal" este astăzi tot atât de vag cum era cel de "ambră" pe vremea lui De Mayerne, "care însemna, fără îndoială, acelaşi produs".

de la un galben deschis spre unul întunecat; se topeşte la peste 300 de grade şi are densitatea 1,058. Se dizolvă parţial în alcool (14%), eter, benzen, cloroform etc; În esenţa de terebentină nu se dizolvă deloc.

Copalul de Madagascar — unul fosil şi altul care se scurge din aceiaşi arbori ca şi precedentul — are o suprafaţă netedă, este ceva mai colorat şi mai puţin dur decât copalul de Zanzibar. Se topeşte tot la peste 300 de grade, are densitatea 1,056. Se dizolvă parţial în alcool (26,20%), esenţă de terebentină (circa 40%) şi la fel de puţin în alţi solvenţi.

Copalul de Demerara, o altă varietate de copal, provine din fosta Guiana britanică. Se prezintă în bucăţi lungi, galben-roşcate, netede; se topeşte la 180 de grade, are densitatea 1,047 şi se dizolvă parţial în alcool (circa 28%), esenţă de terebentină (7,50%) eter etc.

Acoroid resin, produsă de arborele *xanthorrhoea preissi*, are culoarea galben roşcată, este solubilă în alcool, dar insolubilă în derivaţii petrolului; se foloseşte pentru producerea unor verniuri cu alcool foarte rezistente chimic, pentru lăcuirea unor metale şi pentru anumite cerneluri.

RĂŞINILE SEMIDURE

Există mai multe varietăţi de copal semidur, aproape toate fosile (excepţie face copalul de Sierra Leone), majoritatea provenind din Africa.

Copalul de Angola. Există două asemenea răşini fosile, una roşie, alta albă. Copalul roşu se topeşte la 300 de grade, are densitatea 1,066, se dizolvă complet în nitrobenzen şi aldehidă benzoică, aproape complet în acetat de amil, parţial în alcool (62,40%) şi esenţă de terebentină (33%), eter, benzen etc. Copalul alb se topeşte la 95 de grade, are densitatea 1,055 şi se dizolvă parţial în alcool (circa 85%), esenţă de terebentină (31%), eter etc. şi aproape complet în acetat de amil.

Copalul de Benguela este o răşină fosilă care are punctul de topire la 165 de grade şi densitatea 1,058; solubilitate scăzută în esenţă de terebentină (circa 31%), mai mare în alcool (83,50%) şi acetat de amil (aproape 99%).

Copalul de Congo provine din Congo Kinshasa şi Guineea. Se topeşte la 195 de grade, are densitatea 1,061, este parţial solubil în alcool (74,70%), esenţă de terebentină (31,80%), benzen, eter etc. şi aproape total în acetat de amil (99,10%).

Copalul de Sierra Leone se scurge dintr-un arbore african; punct de

topire 130 de grade, densitate 1,072, solubilitate parţială în alcool (37,70%), esenţă de terebentină (28,60%), benzen etc.; solubil 100% în acetat de amil. Este un sortiment puţin folosit, deşi produce verniuri suple.

Alte varietăţi de copal semidur: *Copalul de Accra, Copalul de Camerun, Copalul de Columbia, Copalul brazilian (jutahycica resin), Copalul de Kissel* etc.

RĂŞINILE MOI[1]

Sunt răşini solubile *la rece* în solvenţii pictorilor, proprietate care le asigură astăzi o largă utilizare. Prin faptul că sunt compuse din molecule mai mici decât ale răşinilor dure, verniurile produse pe baza lor posedă o fluiditate foarte convenabilă.

Masticul, numit şi *mastix*, este produs de un arbust *(pistachier lentiscus*), care creşte în zonele calde: Grecia, Siria, Africa. Din arbustul "mastix in lacrimis" se scurge cea mai curată şi mai preţuită răşină, foarte uşor colorată, numită de pictori *mastic de Chios*.

Masticul are o culoare gălbuie, este translucid, sticlos şi apare uşor prăfuit în alb (sortimentele inferioare sunt colorate în galben sau în galben verzui); emană un miros plăcut, are un gust uşor amărui şi se fixează dacă e strâns între dinţi. Se topeşte la 95 de grade, are densitatea 1,057. Este solubil la rece în esenţă de terbentină, în eter, benzen, cloroform, acetat de amil, iar în alcool se dizolvă în proporţie de 83,20%.

Astăzi este mai folosit — poate cea mai folosită dintre răşinile moi — pentru prepararea unor verniuri de bună calitate, aproape incolore, transparente şi suple.

Damarul (numit şi *guma dammar)* provine de la unele specii de conifere (dipterocarpee de tipul *hovea, balanocarpus, anisoptera, shorea*) răspândite în insulele Indoneziei.

Pinii de Damara produc mai multe varietăţi de răşini utilizabile în pictură, cu calităţi care depind de locul şi felul recoltării. Astfel de răşini se numesc *damar de Batavia, damar de Borneo, damar de Padang, damar de*

1. Uneori acestor răşini li se spune gume-răşini

Singapore. Prima este socotită cea mai bună dintre toate, datorită verniurilor superioare, aproape incolore, pe care le produce; se prezintă în bucăţi conice, de mărimea nucilor sau mai mici, incolore şi uşor opace la suprafaţă, de parcă ar fi prăfuite; se fărâmiţează destul de uşor dacă este strâns între degete.

Damarul se topeşte la circa 100 de grade (cel de Borneo la 120), are densitatea între 1,031-1,057 şi posedă o structură amorfă.În alcool se dizolvă doar pe trei sferturi — în alcoolul cald, mai mult — iar în solvenţii obişnuiţi este solubil aproape complet.

(Există şi o răşină dură de damar, fie extrasă din depozite fosile, fie scursă din trunchiul arborilor amintiţi; solubilă în alcool şi esenţă de terebentină, se topeşte la 120 grade şi are densitatea cuprinsă.între 1,04-1,12; după proveniență, se numeşte *damar negru* din Malayesia, *dammar sengai* sau *dewexed dammar*).

Sandaracul (grec. *sandaraké*), mai este numit *gumă sandarac, sandarac white-gum, australian pine-gum*, iar în erminiile autohtone *sandaraca, gumisandarațe, saraândraca* etc.

Răşina se extrage dintr-o specie de tuia (*callitris quadrivalvis)* care se cultivă mai ales în nordul Africii, sau din altele, asemănătoare, australiene.

Sandaracului comun, inferior, de culoare brună, îi este preferat aşa numitul sandarac "in lacrimis", de calitate superioară, colorat în galben deschis, cu un miros slab şi cu un gust puțin amărui, care dacă este casat apare sticlos şi transparent. Se topeşte la 145 de grade, are densitatea 1,073 şi se dizolvă complet în alcool, eter, acetat de amil şi parţial în esenţă de terebentină, benzen, cloroform. Dacă e strâns între dinţi nu se înmoaie ca masticul, ci se transformă în praf.

Verniurile preparate din sandarac trec drept mai puțin bune decât cele din mastic şi damar. Are şi alte utilizări (pentru glasaj în industria hârtiei etc.).

Terebentinele sunt răşini semilichide (balsamuri) care pot fi şi ele încadrate în această grupă. Aceste balsamuri se scurg în general din scoarța unor conifere, dar pot fi obținute şi din conuri sau deşeuri de lemn răşinos. Iată câteva varietăţi:

— *terebentina de Alep* (se extrage din pinus halepensis);

— *terebentina de Alsacia*, sau *germană* (provine din pinul silvestru);

— *terebentina de Bordeaux* (extrasă din *pinus maritma*, este cea mai cunoscută dintre terebentinele franceze);

— *terebentina de Canada* sau "balsamul de Canada" (foarte aromată şi

incoloră, se dizolvă bine în esenţele vegetale dar se precipită în cele minerale; se utilizează şi industria optică, pentru fixarea lentilelor etc.; provine din coniferul *abies balsamifera*, care creşte mai mult în Canada);

— *terebentina de Chios* (provine din "terebint": *pistacia terebenthus*);

— *terebentinta elveţiană*, (se obţine din conuri şi deşeuri răşinoase);

— *terebentina engleză* (provine din pinul asutralian);

— *terebentina de India* (provine din *pinus longifolia*);

— *terebentina de Strassbourg* (provine din *pinus picea*);

— *terebentina de Vosgi* (provine din *abies pectinata*, bradul argintat).

Dintre toate, *terebentina de Veneţia* este cea mai reputată, cea care a reţinut poate cel mai mult atenţia pictorilor. Odinioară se procura prin Veneţia, de unde i-a rămas şi numele, dar cu care, altfel, nu are nimic comun, întrucât se extrage dintr-un conifer *(pinus larix)* care creşte în munţi, deasupra zonei brazilor. Are o culoare gălbuie, un miros aromat şi o consistenţă care variază după anotimpul în care a fost extrasă: vara e mai lichidă, iarna mai vâscoasă. Este foarte solubilă în diluanţii obişnuiţi şi relativ solubilă în esenţele minerale. Are o sicativitate foarte scăzută, defect care i se accentuează dacă este păstrată mai mult. În timp, prin îmbătrânire, devine pulverulentă.

Este răşina din care se extrăgea altădată esenţa de terebentină. Vechii maeştri cunoşteau balsamul de Veneţia, pe care îl foloseau fie distilat, ca esenţă, fie direct, ca balsam diluat cu esenţă, pentru a-şi alungi culorile, ca verniu de retuş etc.[1] Astăzi nu se mai extrage esenţă din acest balsam, care este comercializat fie mai gros, dar pur, fie diluat cu esenţă obişnuită. Astfel diluat, dacă este introdus în culori le conferă o strălucire ieşită din comun, le dă transparenţă şi le face mai maniabile. Trebuie însă utilizat în proporţie redusă, mai ales în culorile care se usucă greu, din pricina sicativităţii sale scăzute (pentru negru, de pildă, se recomandă asocierea balsamului cu puţin sicativ de mangan, sau cu o răşină dură). Preparat ca verniu dă rezultate excelente. Intră de asemenea în compoziţia unor mediumuri.

Se păstrează în flacoane bine închise.

1. După mărturia lui De Mayerne, diluantul culorilor lui Rubens era alcătuit din terebentină de Veneţia, ulei îngroşat la soare şi esenţă de terebentină, iar Van Dyck folosea balsamul diluat cu esenţă ca verni de retuş.

Sacâzul (turc. sakyz), numit şi *colofoniu* (grec. *colophonia*), este reziduul solid obţinut în procesul distilării esenţei de terebentină[1].

Acest produs, astăzi comun, era preparat rudimentar de vechii meşteri. Dionisie din Furna scrie la cap. 29 din a sa *Carte de pictură* că răşina de brad era pusă într-un vas mare de aramă, la foc: după un timp vasul se lua, apoi se punea din nou pe foc, operaţia repetându-se până când răşina nu se mai umfla sub influenţa căldurii; apoi se turna întreaga cantitate într-un vas cu apă rece. Textele româneşti[2] precizează că liniştirea spumei, în intervalul când vasul era luat de pe foc, se făcea cu aer suflat cu ajutorul unei ţevi de trestie; când înceta înspumarea şi lichidul se limpezea, răşina astfel tratată era lăsată să se solidifice prin răcire.

Sacâzul este o răşină foarte moale, uşor friabilă, colorată în galben-brun, inflamabilă, insolubilă în apă, dar foarte solubilă în alcool şi esenţe. Se topeşte pe la 120-135 de grade şi are densitatea cuprinsă între 1,070-1,080.

Este folosit pentru prepararea verniurilor şi fixativelor de calitate mai modestă (lipesc multă vreme după ce au fost aplicate, şi nu sunt prea durabile), precum şi în industria hârtiei, a cauciucului etc.

ALTE CÂTEVA GUME-RĂŞINI. Mai rare, acestea înmulţesc numărul răşinilor naturale, însă fără a-l întregi, deoarece există încă multe asemenea materii, neimportante pentru pictură. Prezenta serie de răşini, folosite spordaic pentru prepararea verniurilor, are şi alte întrebuinţări ce se înscriu în sfera artei.

Şelacul (germ.*schellack*, fr. *gomme-laque*), mai este denumit la noi *gumi lac, şerlac* etc. Cunoscut în Europa încă din secolul al XVII-lea este o răşină fosilă, formată pe crengile unor arbori din India (*ficus indica*) şi sud-estul Asiei, din secreţia femelelor unor insecte (*coccus lacca*), împreună cu o materie colorantă roşie — pentru a-şi proteja ouăle.

În mod curent, şelacul se prezintă azi sub formă de solzi (altădată, ca mici bastonaşe şi granule). Culoarea lui variază de la alb — caz în care a fost

1. În vechile noastre erminii, răşina autohtonă se numea *pegula*, ca şi în textul lui Dionisie, iar cea de import, *geam sacâz* sau *ceam-sacâz*.
2. Textele au fost cercetate de Mihail Mihalcu, *Valori medievale româneşti*, p. 77

decolorat cu alcalii — la galben şi la o tentă apropiată de brun. Solubil în alcool şi acizi, insolubil în ulei, este friabil şi se aprinde uşor. Şelacul alb se topeşte la 115 grade şi are o densitate mai mică de 1; în alcool se dizolvă aproape complet (96,40%), în esenţa de terebentină foarte puţin (9,10%), iar în alţi solvenţi în proporţii relativ mici.

Fiind aproape insolubil în esenţa de terebentină, nu se foloseşte la fabricarea verniurilor, în schimb este foarte util pentru prepararea *fixativelor pentru cărbune*, de calitate superioară: este suficient să fie dizolvat în alcool, la rece sau în bain-marie, în proporţie de circa 5% (sau ceva mai mult). Diluat în alcool etilic în proporţie de 1 : 10, este folosit şi astăzi ca fixativ în restaurarea picturii murale, unde este foarte apreciat pentru proprietăţile sale adezive, de penetraţie şi pentru rezistenţa la atacurile biologice[1]. Intră în compoziţia unor tuşuri şi acuarele, este folosit la lustruitul mobilei de lux etc.

Astăzi se prepară şi un şelac sintetic.

Sângele de dragon (sau *sângele de balaur*) este o materie colorantă secretată sub forma unei răşini transparente, pigmentată într-un roşu-sângeriu, de către unele vegetale exotice cum sunt palmierul *calamus draco* din Indonezia, arbustul *pterocarpus draco* sau *dracoena draco* din estul Indiei, Martinica, Guadelupa, Canare etc.

Din fructul palmierului amintit se obţine prin scurgere o răşină care se livra odinioară sub formă de bulgări sau de mici bastonaşe (este cel mai cunoscut sortiment). Guma-răşină nu se dizolvă în apă, ci în anumiţi solvenţi puternici (alcool, eter), în uleiuri grase şi esenţe. În compoziţia sa cuprinde săruri de calciu, acid benzoic, materii grase etc.

Din sângele de dragon s-au fabricat în trecut culori roşii, uneori şi galbene.

Este pomenit încă din secolul I, multă vreme natura lui rămânând obscură şi învăluită în legendă. Mai întâi Pliniu şi apoi — după o mie de ani — Avicenna, socoteau că este sângele amestecat rezultat din lupta pe viaţă şi pe moarte dintre... balauri şi elefanţi. În Evul Mediu răşina era folosită pentru patinarea aurului şi pentru pictura de carte, mai târziu o întâlnim spordaic, şi totuşi are unele întrebuinţări (pentru plăcile de gravură, de pildă) până în primele decenii ale veacului nostru. Lipsa de durabilitate şi dificultăţile de

1. Vezi Paolo şi Laura Mora, Paul Philippot, *op. cit.*, p. 224

procurare au făcut ca astăzi să fie practic abandonată.

Saburul (în textele noastre vechi, *sarisabru, sarisampri* etc.) este o răşină de culoare roşcată, cu vine galbene, granulară sau sub formă de bastonaşe, extrasă din planta aloe. Are un miros aromat şi un gust amărui. Când este spartă dezvălue o structură sticloasă.

Leonardo îl folosea uneori pentru culoarea sa gălbuie, "amestecat cu rachiu cald, ce-l topeşte mai bine decât rece", sau frecat cu ulei ori cu apă, aplicându-l peste verdele de cocleală (par. 208).

Santalul (în erminii, *santaloz)* este o răşină obţinută din lemnul şi rădăcinile de santal alb (există şi unul brun-roşcat), care creşte în Asia şi Africa. Prin distilare[1] rezultă uleiul de santal şi o răşină care se aseamănă cu sacâzul.

Dionisie din Furna (cap. 31) numeşte răşina "zahăr de santal" şi spune că era folosită pentru prepararea unor verniuri uleioase.

Gumi-elemi este un balsam de culoare brună, opalescent, cu miros aromat, care provine din arborii *canarium luzonicum* din Filipine şi *dacryodes bexandra* din America Centrală. "Elemi oriental" este adus din Orientul îndepărtat, iar "elemi bastard" din America.

Este o materie care se poate dizolva în esenţa proprie, dar şi în alte esenţe. Are densitatea 0,87-0,91.

Se foloseşte la fabricarea unor verniuri industriale, cărora le dă flexibilitate. Meşterii bizantini nu-l ignorau.

Gumi-gut (franc. *gomme-gutte*). Gumă-răşină galbenă, extrasă prin incizii făcute în scoarţa arborelui *Cambodgia gutta*, care creşte în Cambodgia şi Thailanda.

Din ea s-au obţinut altădată o culoare galbenă şi un verniu de slabă calitate. Colorantul nu este propriu zis un pigment, ci o substanţă răşinoasă colorată natural şi asociată cu un clei de origine vegetală. Pentru a fi utilizată în pictură guma era fixată pe hidroxid de aluminiu şi devenea o culoare galben-aurie strălucitoare. Sortimentele variază ca durabilitate: cele frecate cu ulei sunt transparente şi au o rezistenţă slabă, cele din acuarelă au o durabilitate şi mai redusă.

---

1. C. Săndulescu-Verna, *op. cit.*, p. 321

Guma-răşină a fost destul de mult folosită începând din Evul Mediu şi până aproximativ în secolul al XIX-lea, când au înlocuit-o aureollinul şi lacurile galbene sintetice. Astăzi se găseşte rar.

* * *

Dizolvarea răşinilor naturale — singura cale pentru a putea fi utilizate ca materii de bază pentru verniuri — este o problemă încă nerezolvată în totalitate, ceea ce pare destul de bizar în condiţiile mijloacelor tehnologice moderne.

După cum am văzut, cu răşinile moi lucrurile se petrec simplu: se dizolvă destul de uşor, la rece, de obicei în esenţa de terebentină, producând verniuri care creează pelicule transparente, suple, deşi nu foarte durabile (restauratorii ne previn că la anumite intervale se degradează, astfel că trebuie scoase şi înlocuite).

Cele mai dificile rămân *răşinile dure*. Colorate uneori destul de mult, dar de o mare durabilitate, sunt răşinile folosite cu precădere de vechii maeştri. Cea mai veche metodă de dizolvare a lor datează de pe vremea lui Teofil, care apela la ajutorul focului: răşina era încorporată în ulei la cald, şi tot la cald se adăuga şi esenţa. Dar prin încălzirea puternică, până la circa 350 grade, răşina se descompune în parte, se întunecă, devine mai friabilă, îşi pierde transparenţa iniţială şi o parte din duritate. Astfel calităţile ei naturale scad cu mult sub nivelul iniţial.

Nici prin tratamentele moderne, în care se folosesc solvenţi puternici (terpineol, epiclorhidrină, cloroform etc.) şi temperaturi ridicate, nu se dizolvă temeinic răşinile dure, astfel de tratamente le descompun parţial, aşa încât verniurile rezultate sunt cu mult mai modeste decât ale meşterilor de odinioară. Printr-un alt procedeu, al distilării în vid, pierderile de răşini se reduc, fără să aibă loc nici în acest fel, o considerabilă îmbunătăţire a calităţii verniurilor.

Singura cale cu adevărat bună rămâne *dizolvarea la rece* a răşinilor dure, cunoscută cândva de un Van Eyck şi de succesorii săi. Nu se mai practică de secole, dar este de nădăjduit că într- o bună zi o minte îndrăzneaţă va reuşi să refacă reţeta pierdută.

RĂŞINILE SINTETICE

Descoperire de mare importanţă a chimiei contemporane, răşinile sintetice sunt din ce în ce mai prezente în atelierul pictorului. Culori, verniuri, mediumuri, alte diverse materiale au la bază aceleaşi produse noi. Răşinile naturale, în virtutea îndelungatei lor întrebuinţări, sunt mai cunoscute. Acestea nu. Care este natura lor?

Chimiştii ne ajută să înţelegem — fie şi cu simplu titlu informativ — că răşinile sintetice sunt substanţe macromoleculare provenite din materii prime ca petrolul, cărbunii, gazele naturale, varul etc., ce se obţin prin reacţii de *policondensare* (cu care ocazie au loc reacţii succesive de sinteză din care rezultă şi alte produse secundare) sau prin reacţii de *polimerizare*, ce se produc în condiţii speciale de temperatură şi presiune.

Din prima categorie fac parte răşinile fenolice (fenoplastice), obţinute prin policondensarea fenolului cu aldehida formică, sau a unor omologi. Bachelita este cea mai cunoscută fenoplastă — utilizată în industria electrotehnică şi pentru fabricarea unor lacuri izolante şi anticorosive —, alte asemenea produse fiind răşinile epoxidice, răşinile poliesterice, răşinile siliconice, aldehidele, aminoplastele, poliamidele, poliuretanii etc.

Dintre răşinile sintetice obţinute prin polimerizare fac parte: policlorura de vinil, poliacetatul de vinil, polistirenul, polietilena, acrilaţii, alcoolii polivinilinici şi altele.

Ambele categorii de răşini au o largă întrebuinţare în industrie, inclusiv în industria coloranţilor şi a lacurilor, ca adezivi universali etc. Multe din ele rezistă la acţiunea acizilor, a bazelor, a luminii sau a altor agenţi distructivi, cum sunt umezeala, temperaturile ridicate, frigul.

În ultimii câţiva zeci de ani, pe baza răşinilor acrilice şi vinilice au fost produse verniuri moderne care se adaugă celor tradiţionale, concurându-le şi chiar depăşindu-le prin anumite caracteristici. Durabilitatea lor pe lungi intervale de timp rămâne încă să fie demonstrată[1].

---

1. Este semnificativ şi promiţător experimentul menţionat de Marc Havel (*op. cit.*, p. 124): "Răşina care formează liantul preparatului Flashe (...) a rezistat mai mult de doisprezece ani la intemperii, ca bază a vopselii aplicate pe un vagon de marfă aflat permanent în funcţiune".

Capitolul 12

VERNIURILE

Ideea protejării operei pictate nu este câtuşi de puţin nouă. O cât de sumară privire retrospectivă ne sugerează imaginea artistului preocupat să interpună o stavilă între opera sa şi mediul ambiant, care acţionează agresiv asupra ei prin umezeală, căldură, întuneric — ca şi prin reversul lor —, ori prin praf şi altele de acest fel. Stavila o constituie tocmai verniurile. Utilizarea lor în Egiptul Antic (dinastia a X-a) urmărea tocmai acest scop, dar a încetat pentru că, imperfecte, ele se întunecau şi craclau. Pliniu le consemnează ca fiind folosite cu aceeaşi destinaţie de celebrii pictori Zeuxis şi Parrhasios, care au contribuit la fala "secolului de aur" grec. Destul de probabil să nu fi fost singurii.

Pe de altă parte, dacă sunt introduse în culori, verniurile le conferă o serie de însuşiri de care altfel ar fi lipsite. Le amplifică strălucirea, transparenţa şi duritatea (făcând implicit şi oficiul de protecţie). Acest soi de întrebuinţare este şi mai veche: "lacurile" create în Extremul Orient datează din vremuri imemoriale, compoziţia lor oleo-răşinoasă fiind astăzi cunoscută.

Acestea sunt, conturate distinct, funcţiile de bază ale verniurilor: *îmbogăţirea* pastelor picturale şi *protejarea* lor. Fără să fie singurele.

În Evul Mediu european s-au folosit ca verniuri asocieri de uleiuri cu răşini, altele decât în Orient, utilizându-se în acest scop şi uleiuri pure, sicativate natural, la soare sau în alt fel. Tot aşa se va întâmpla în pictura bizantină şi postbizantină de panou. Teofil, în secolele XI-XII, consemnează întrebuinţarea verniurilor, descriindu-le modul de preparare: erau contopite cu ajutorul focului, dar fără să fiarbă, două treimi de ulei cu o treime de răşină (ce nu se ştie sigur dacă a fost ambră, copal sau sandarac). El descrie, de asemenea, şi felul în care se aplicau pe tablou. Peste pictura în ulei sau tempera, terminată şi încălzită în prealabil la soare, se aplica verniul gros şi când acesta începea să curgă, se întindea într-un strat subţire şi cât mai uniform, folosindu-se palma; frecarea cu palma se făcea de trei ori, pentru distribuirea

cât mai egală a verniului, care se lăsa apoi la uscat. Conturile cheltuielilor făcute la sfârşitul secolului al XIII-lea pentru pictarea catedralei Westminster din Londra menţionează utilizarea a două feluri de verniuri — unul întunecat, altul mai puţin —, ultimul fiind destinat culorilor luminoase. Documentele referitoare la pictura castelului Conflans din anii 1299-1327 consemnează la rândul lor folosirea unui verniu roşu şi al altuia alb[1]. Verniurile sunt deja un bun câştigat de pictura în ulei.

În primele secole ale mileniului nostru se foloseau, deopotrivă, răşinile dure şi moi. Cu anumite preferinţe, totuşi. După Al. Ziloty[2], în Nordul Europei par a fi fost folosite chihlimbarul (denumit şi "răşină germană", nume ce nu era străin de locurile lui de extracţie — ţărmurile Balticei), care era prezent şi în Italia, masticul şi balsamurile de pin şi de brad (terebentina de Strassbourg, de Veneţia etc). În Sudul Europei sunt mai folosite sandaracul (socotit un chihlimbar de calitate inferioară, şi care era o altă materie decât cea de astăzi), masticul şi copalul. Transformate în verniuri, răşinile aveau ca destinaţie principală protejarea picturilor în tempera — desigur, nu a tuturora — jucând simultan şi rolul de glasiu, întrucât culoarea lor caldă, gălbuie, roşcată sau brună, producea amestecuri optice.

Cennino Cennini dedică vernisării câteva capitole din tratatul său. "Ia verniul cel mai lichid pe care-l poţi găsi — spune el în cap. CLV. Pune panoul la soare şi şterge-l de praf şi de orice murdărie, cât poţi mai bine, şi ai grijă ca vremea să fie fără vânt, deoarece praful e uşor şi de l-ar aduce vântul peste lucrarea ta, nu vei fi în stare — oricât de destoinic ai fi — să-i redai curăţenia. Ar fi bine să te afli în locuri cum sunt livezile, sau la mare, unde praful nu poate să-ţi facă neplăceri. După ce ai încălzit panoul la soare, şi la fel verniul, pune panoul să stea orizontal, şi întinde cu mâna verniul acesta peste toată suprafaţa (...). Iar dacă nu vrei să-l dai cu mâna, ia o bucată de burete foarte bun (...). Dacă vrei ca verniul să se usuce fără soare, fierbe-l bine, mai întâi, căci nu e bine ca panoul să stea prea mult la soare". Cât despre "momentul" optim în care trebuie făcută vernisarea, primim un sfat destul de surprinzător: "Şi ţin să-ţi spun că, aşteptând mai mulţi ani, sau cel puţin unul singur, lucrarea ta va ieşi şi mai proaspătă", ceea ce presupune un răgaz foarte lung, dar absolut necesar pentru uscarea temeinică a culorilor. Iată enunţată *in nuce*, cu peste

1. Paolo şi Laura Mora, Paul Philippot, *op. cit.*, p. 134
2. Alexandre Ziloty, *op. cit.*, p. 69

cinci veacuri şi jumătate în urmă, tehnica vernisării rămasă valabilă şi astăzi.

Din nefericire, cu toată bogăţia de informaţii a acestui autor, nu ştim ce compoziţie aveau verniurile la care se referă. Termenul generic de "verniu lichid" pe care îl foloseşte[1] nu poate spune nimic dacă nu-l corelăm cu masticul — singura răşină pe care o pomeneşte (la cap. CVI), fără a o descrie nici pe aceasta. În schimb descrie două pseudoverniuri, menite să le înlocuiască pe cele adevărate (albuşul de ou şi "răzătura de pergament").

Cu "procedeul flamand" iniţiat de fraţii Van Eyck ajungem în "epoca de aur" a verniurilor. Acum vor fi cultivate în cel mai înalt grad verniurile divers colorate de voinţa artistului, prin care străbate culoarea albă şi luminoasă a fondului — de unde a derivat şi celălalt nume al procedeului, "pictura transparentă". Procedeul însăşi n-ar exista fără prezenţa verniurilor răşinoase. Nici compoziţia exactă şi nici modul de preparare al verniurilor celor doi fraţi nu sunt cunoscute. Manuscrisul din Strassbourg (sfârşitul secolului al XIV-lea — începutul secolului al XV-lea), ca şi Manuscrisul Le Bègue (1431), se referă la verniuri din răşini de pin şi de brad, iar alte surse din acelaşi secol XV pomenesc chihlimbarul, sandaracul sau alte răşini.

Leonardo recomandă în tratatul său un verniu final compus din "chihlimbar dizolvat în ulei de nucă" prin fierbere, care trebuia aplicat peste pictura încălzită în prealabil; iar la nevoie, spune el în par. 501, acesta putea fi înlocuit "chiar cu ulei de nucă curat, dar îngroşat la soare vreme îndelungată"[2].

Dürer, într-o scrisoare adresată lui Jakob Heller în anul 1509, se referă la un "verniu special care nu poate fi făcut de alţii", util pentru protecţia finală

---

1. Este posibil să nu-i fi fost cunoscută alcătuirea verniului? Cennini foloseşte această exprimare în mai multe rânduri, fără a o desluşi: pe lângă funcţia lui ca strat final, acesta mai intră în compoziţia unor mordanţi (cap. XCI), a unui clei pentru lipit sticla (cap. CVI) şi a pastelor pentru creat reliefuri pe zid (cap. CXXIX).
2. În acelaşi paragraf, maestrul renascentist sugerează şi un alt tip, insolit, de protecţie finală: pictura executată pe hârtie maruflată peste o pânză bine întinsă pe şasiu va fi lăcuită "cu ulei cât mai învechit posibil şi gras", peste care se va "lipi un geam plan şi neted"; acest geam "Cât ar fi el de subţire, sau poate fiindcă este atât de subţire, nu se va sparge" Leonardo, perseverent cu el însuşi, caută...

a unui tablou[1]. Se poate presupune că era un verniu superior celor folosite în epoca sa: vechile verniuri erau foarte puțin fluide — datorită încorporării la cald a rășinii în ulei — pe când acesta trebuie să fie folosit deja subțiat cu *esențe* (solvenți care constituiau încă o noutate).

În pictura de tip venețian verniurile sunt folosite curent, fie adăugate culorilor, așa cum reiese din tratatele lui G. Armenini și R. Borghini, fie introduse în glasiurile unor pictori ca Tițian, care le folosea cu zecile. Alături de rășinile cunoscute se foloseau și altele, inferioare (de exemplu tămâia dizolvată în alcool, folosită ca verniu final).

Peste un secol doctorul De Mayerne va vorbi despre "verniul obișnuit al pictorilor". Obiceiul de a introduce verniuri în pastele colorate este destul de răspândit în Nordul European — la Rubens, Van Dyck și la alții, începând să se răspândească și în Sud[2].

Pictorii impresioniști, în dorința lor nestăvilită pentru matitate, exclud aproape cu desăvârșire verniul. Sub orice formă. Același lucru, și din același motiv, îl întâlnim astăzi, cu urmări asupra cărora vom mai stărui. Alții îi redescoperă valoarea.

* * *

DEFINIRE, COMPOZIȚIE, CLASIFICARE

Verniurile sunt soluții lichide, transparente și puțin colorate, obținute prin dizolvarea unor rășini, gume sau a altor substanțe în anumiți solvenți, care se solidifică în contact cu aerul.

Numărul verniurilor este mare, depășește "instrumentarul" pictorului și chiar aria artei, având după cum e firesc, compoziții variabile, potrivite cu destinația lor expresă. Printre materiile de bază care le alcătuiesc se numără întâi de toate rășinile naturale și mai recent descoperitele rășini sintetice, apoi substanțe cum sunt eterii și esterii celulozei, unele substanțe bituminoase și — în cazuri mai aparte — ceara, cleiurile, dextrina, sticla solubilă etc. Solvenții cei mai folosiți sunt esențele și uleiurile sicative (uneori și cele semisicative),

1. *Pictori despre pictură*, p. 47
2. Alexandre Ziloty (*op. cit.*, p. 200 îl citează pe De Mayerne, care exprimă această idee în mod expres, precizând că Gentileschi amesteca verniu de chihlimbar cu alburi, direct pe paletă.

alcoolul, acetona, benzina, eterul de petrol şi eterul etilic, acetaţii de amil, de etil etc.

Potrivit temei noastre, vom lua în discuţie doar verniurile pictorilor. Acestea se compun dintr-o *răşină*, care le asigură strălucire, duritate şi durabilitate, un *solvent*, care le face fluide şi un *plastifiant*, pentru a le înzestra cu o anumită felxibilitate.

Am văzut ce răşini se folosesc. Cele naturale, dure, care au conservat atât de bine pictura vechilor maeştri, sunt în mare parte înlocuite astăzi de răşinile moi, de mastic şi damar, mai puţin rezistente ca primele, sensibile la căldură, dar, element foarte important, incolore. Balsamurile au fost întrebuinţate în trecut şi continuă să fie folosite şi astăzi. Răşinile sintetice (acrilice, vinilice şi cetonice), produse contemporane în curs de perfectare, se asemuie prin unele caractere cu răşinile moi, dar, prin altele, par a le depăşi: specialiştii ne asigură că se îngălbenesc mai puţin şi rezistă mai bine la oxidare; sunt şi mai puţin colorate decât celelalte. Răşinile conferă verniului transparenţă, rezistenţă mecanică (parţial şi chimică), au capacitatea de a crea profunzime şi de a spori strălucirea pastelor; şi mai ales izolează tabloul faţă de umiditate şi de gazele atmosferice indezirabile.

Solvenţii cei mai utilizaţi sunt esenţele vegetale şi minerale, iar în anumite cazuri alcoolul. Ca principiu, fiecărei răşini îi corespunde un solvent propriu, lucru de care producătorii ţin seama (ei ştiu că deşi unii solvenţi au un timp comun de uscare în stare liberă, după unirea cu răşinile se volatilizează în ritmuri diferite).

Funcţia plastifianţilor este ilustrată de Marc Havel[1] prin exemplul cleiului de gelatină: acesta devine casant după uscare, dar dacă îi introducem un plastifiant, cum este glicerina, cleiul devine mai suplu. Plastifianţii sunt substanţe care nu se usucă complet, legând moleculele între ele şi asigurând o anumită supleţe stratului; în lipsa lor, friabilitatea răşinilor este mai pronunţată. Uleiurilor vegetale sicative şi balsamurilor — cei mai folosiţi plastifianţi de altădată — astăzi li se adaugă uleiul de ricin (pentru verniurile pe bază de alcool) şi alte substanţe create de chimia modernă.

Plastifierea, ne explică M. Havel, poate fi *externă*, aşa cum o realizează uleiul de in, care rămâne independent, putând migra spre suprafaţă sau spre

1. Marc Havel, *op. cit.*, p. 150

profunzime, şi *internă*, aşa cum o produc plastifianţii moderni. Aceştia nu migrează în nici un sens şi nici nu îmbătrânesc.

Uscarea verniurilor se desfăşoară în două etape: mai întâi se evaporă diluantul şi verniul devine foarte vâscos, apoi se solidifică şi elementele rămase. Verniul se solidifică *în masă*, în vreme ce uleiurile ştim că se usucă de la suprafaţă spre interior. În ambele cazuri rezultă pelicule care nu se dizolvă decât parţial în solvenţii iniţiali (excepţiile sunt rare).

Clasificarea verniurilor se poate face după criterii cum sunt compoziţia, componenta determinantă, solvenţii specifici, destinaţia.

După compoziţie, aspect şi proprietăţi, verniurile pot fi lucioase şi mate, transparente şi semitransparente, solubile şi insolubile în apă, elastice şi casante, pe bază de alcool, pe bază de răşini naturale sau sintetice etc.

Grupate după componenta principală, mai ales în cărţile vechi, întâlnim denumiri ca "verniuri grase". Ele conţin ulei (mai ales de in, fiert sau nu cu substanţe sicativante ca litarga sau manganul), răşini dure sau semidure şi un solvent — esenţa de terebentină; au fost mult utilizate în Evul Mediu occidental, dar şi în aria bizantină, producând multe întunecări datorate sicativanţilor şi uleiului. "Verniurile ne-grase" (franc. *maigre*) sunt în general acelea în care răşinile, de obicei moi, au fost dizolvate în esenţe şi nu conţin uleiuri (eventual puţin ulei polimerizat, ca plastifiant şi pentru rezistenţă). Azi sunt folosite adesea. "Verniurile mixte" se situează undeva la mijloc.

Mai firească pare astăzi clasificarea după destinaţie, în verniuri *pentru pictură* (aglutinante), *de retuş*, *izolante* şi *de protecţie* (finale).

VERNIURILE PENTRU PICTURĂ (AGLUTINANTE). Este vorba de verniurile menite a fi încorporate în pastele picturale. Adaosul se poate face fie la început, în momentul frecării iniţiale a culorilor — metodă veche, preconizată de Manuscrisul din Strassbourg, fie pe parcursul execuţiei tabloului — frecate pe paletă cu culorile stoarse din tub, amestecate în diluantul obişnuit al culorilor, sau introduse în glasiuri. Potrivit destinaţiei, acestor lichide li se mai spune uneori *diluanţi pentru pictură* sau mediumuri[1].

1. Păstrându-şi identitatea (caracterele specifice), mediumurile sunt posibili diluanţi ocazionali. De asemenea verniurile.

Aportul lor nu este neglijabil. Făcând masă cu pasta picturală, o înzestrează cu transparenţă, strălucire, duritate şi profunzime. Accentuează sicativitatea culorilor, le fac mai fluide, grăbindu-le şi sporindu-le priza. Este sigur că o anumită cantitate de răşini îmbogăţeşte pasta în care au fost înglobate, dar prezenţa lor abuzivă este periculoasă, utilizarea în acest fel a verniurilor fiind restrictivă: excesul produce cracluri ale straturile de culoare, creează paste sticloase, neplăcute şi impresia de întunecare, supărătoare mai ales la tonurile închise, prin reflexele produse. Ca de obicei, se recomandă măsura.

Specificul unui verniu de acest fel este dat în principal de natura răşinilor încorporate, dure sau moi. Cunoaştem natura şi comportamentul fiecărora: primele sunt mai colorate, dar foarte durabile, ultimele sunt incolore dar mai fragile; primele, mult folosite în trecut, astăzi sunt mai rare, iar ultimele, cunoscute şi ele de vechii maeştri, se întrebuinţează astăzi în mod curent. Un verniu pentru pictură conţine, pe lângă răşină, şi un ulei sicativ — în cantitate mică, el fiind plastifiantul care asigură supleţea îndelungată a răşinilor, le face mai puţin casante (proporţia foarte redusă de ulei nu încalcă regula "gras pe slab", fie şi dacă verniul este introdus într-un strat aflat în profunzime).

Dintre verniurile pentru pictură cu răşini dure unii specialiştii se opresc asupra celor de provenienţă engleză produse de Rowney (*Copal Varnish, Copal Oil medium)* ori de Winsor şi Newton şi asupra celor franceze: *Sicativul de Harlem* (Duroziez) şi *Sicativul flamand* (Lefranc et Bourgeois), ambele sicative fiind în realitate verniuri care conţin copal, fără urmă de oxizi sicativanţi, ambele suportând pentru diluare esenţele vegetale în orice dozaj, iar pe cele minerale doar în proporţii mai modeste[1]. Numărul acestor mărci verificate este din păcate mic.

Dintre verniurile pentru pictură cu răşini moi — fără să fie limitativă nici această înşiruire — se remarcă verniurile produse de firma Talenes (*mărcile Rembrandt, Jan Steen, Retardine,* Rapidol), *Mediumul pentru pictură*

1. Întrucât reuniunea esenţelor minerale cu sicativele este mai dificilă, ambele substanţe se încălzesc în vase separate — cu ajutorul apei calde — şi esenţa călduţă se varsă progresiv peste sicativ, amestecând în tot acest timp. După 24 ore amestecul se limpezeşte lăsând un reziduu, iar verniul se decantează. Se poate conserva un timp indefinit dacă este închis în sticle umplute complect, etanşeizate cu leucoplast.

(Lefranc-Bourgeois) şi *verniul pentru pictură Vibert*, pe bază de petrol, produsele Schmincke, Ferrario ş.a.

REŢETE DE VERNIURI PENTRU PICTURĂ

1. Verniu cu damar sau mastic

Verniul se compune din răşină de damar sau mastic (1 parte), ulei de in (1 parte) şi esenţă de terebentină (1 parte).

2. Verniu cu sicativ de Harlem sau sicativ flamand[1]

Se obţine din esenţă de terebentină, de lavandă, sau de petrol (100 gr) amestecate cu sicativ de Harlem sau sicativ flamand (5 sau 10 gr).

Verniul cu esenţă de petrol se evaporă lent.

Oricare din aceste trei melajuri pot fi folosite şi ca verniuri de retuş.

3. *Verniu cu balsam de terebentină de Veneţia*[2]

Se prepară mai întâi un verniu concetrat. Balsamul gros ca o miere (o treime, sau 10 gr) se încălzeşte uşor — departe de foc, în bain-marie — şi esenţa de terebentină comună (două treimi, sau 20 gr) la fel; dacă balsamul nu e proaspăt, verniul se usucă greu.

"Diluantul pentru pictură" bun pentru lucru se prepară din 3 volume verniu concetrat şi 3 volume de esenţă de terebentină comună, (la concentraţia de 10 gr balsam, 50 gr esenţă de terebentină şi 5 gr esenţă de petrol are loc o uscare mai lentă.)

Unii pictori folosesc verniurile finale şi pentru a le încorpora în paste. Oricum, aceste verniuri "pentru tablou" trebuie mai întâi dublate cu esenţă şi dacă nu au ulei, li se poate adăuga o mică doză [3] (Verniurile Talens "pentru

---

1. Reţetă propusă de Xavier de Langlais, *op. cit.*, p. 205

2 . *Ibidem*, p. 202, 284

3. Dacă amestecăm în părţi egale un verniu de copal sau de chihlimbar cu ulei de mac şi esenţă de petrol sau de lavandă, obţinem un melanj care în câteva minute devine transparent. Acest verniu introdus în culori are caractere asemănătoare cu cel utilizat de Rubens. Este sugestia lui Maurice Busset, *op. cit.*, p. 105 .

tablou" sunt, de pildă, compuse din răşini moi şi nu conţin ulei, astfel că pot crea paste casante.)

VERNIURILE DE RETUŞ. Funcţia acestor verniuri este triplă: remediază matizările, leagă straturile de culoare şu sunt utile ca verniuri finale provizorii. Câteva lămuriri.

Într-o pictură în care nu este urmărită o factură mată, zonele de acest fel "pătează" imaginea, îngreuiează lucrul, deranjează. Dar matizările nu reprezintă procese chimice, ci doar retrageri ale aglutinanţilor de la suprafaţa pastei spre straturile profunde, iar în lipsa lor tonurile se opacizează, se întunecă şi îşi pierd strălucirea, un simplu verniu de retuş va umple la loc interstiţiile rămase "seci" între granulele pigmenţilor, anulând opacitatea superficială şi redându-i culorii strălucirea iniţială. De aici, necesitatea recurgerii la verniurile cu răşini moi, ale căror molecule sunt mai mici, ca şi nevoia de a le dilua destul de mult cu ajutorul esenţelor. Fluiditatea necesară pătrunderii lichidului în micii pori ai suprafeţei matizate se obţine alungind verniul cu până la 4-5-6 volume de esenţă. Dacă nu este aplicat în strat subţire, verniul rămâne fixat la suprafaţă, fără să fie cu adevărat eficient. Într-un asemenea caz verniul mai mult izolează decât hrăneşte stratul de culoare sărăcit prin migrarea liantului.

Legătura dintre straturi nu este o simplă vorbă, ci o necesitate ce decurge din natura materiilor folosite de pictor: după o întrerupere a lucrului mai mare de 3-4 săptămâni, la suprafaţa picturii se formează amintita crustă de linoxină dură şi puţin aderentă pentru noile straturi. Buna legătură straturilor uscate cu cele noi previne, aşadar, riscul exfolierilor. În acest scop se utilizează verniuri de retuş sau mediumuri diluate, ambele compuse cu răşini moi.

Verniurile de retuş alungite cu esenţă de terebentină par utile îndeseobi după întreruperi mai scurte ale lucrului, cele alungite cu esenţă de petrol sunt mai indicate la reluarea tablourilor după pauze mari, petrolul fiind mai penetrant (ceea ce nu exclude utilizarea alcoolului pentru deschiderea porilor, în cazul suprafeţelor foarte grase). Fluiditatea verniurilor este necesară şi de astă dată. Se aplică succesiv, în straturi subţiri, iar lucrul se reîncepe când verniul este încă proaspăt (umed), stare în care va fuziona perfect cu noul strat; după uscarea totală, eficienţa îi scade întrucâtva.

Abuzul verniurilor de retuş nu este, repetăm, lipsit de riscuri. Aplicate des şi în straturi groase, ele pot izola şi sufoca straturile de pastă. Explicaţia rezidă în acelaşi mare impediment care este nesimultaneitatea, ori diferenţa

prea mare între ritmurile de uscare — în acest caz, al uleiului din culori cu verniul: uleiul se usucă lent, iar verniul destul de prompt, odată cu evaporarea solventului, creind pelicule superficiale dure şi lucioase. (Un posibil remediu al acestor diferenţe ar fi alungirea verniului cu o esenţă în care s-a pus şi foarte puţin ulei, pentru că acest amestec va adera mai bine la uleiul culorilor, reducând friabilitatea verniului.)

Se ştie cât de puţin favorabilă pentru adeziunea culorilor este ceara, ceea ce explică de ce trebuie evitate verniurile de retuş în care este prezentă.

Vernisarea finală provizorie pare rezolvarea cea mai la îndemână în situaţiile presante când tablourile trebuie prezentate la expoziţii, înainte ca uscarea temeinică a pastelor să se fi petrecut. Mod rezonabil de substituire a verniului final, acest fel de vernisare, deşi necesar, rămâne totuşi unul provizoriu. Se folosesc şi de astă dată verniuri cu răşini moi, aplicate în straturi subţiri şi uniforme. Verniurile de retuş obişnuite sunt pe deplin utilizabile, doar că trebuie alungite — de preferinţă dublate — cu esenţe.

(Verniurile de retuş sunt frecvente folosite şi în munca restauratorului. Pentru peliculizări de pictură sau de chituri, în compunerea unor lianţi sau verniuri finale şi pentru reîmprospătarea cromatică a picturilor vechi — această din urmă destinaţie putând să suscite interesul pictorului sau a colecţionarului. Marc Havel, vorbind[1] despre faptul că "un verniu de retuş face uneori să renască, într-un mod spactuculos, un tablou vechi, în aparenţă distrus", propune următoare explicaţie: "Lumina distruge, începând de la suprafaţă, culorile fragile (lacurile, garanţa şi altele). Această distrugere lasă un reziduu mineral (în general alumină) care se albeşte şi se opacitează în urma dispariţiei liantului (*embu-uri* care determină pastelizarea). Acest voal superficial reflectă lumina şi, dacă ne ascunde ceea ce se găseşte dedesubt, cel puţin împiedică deteriorarea. Culoarea încă intactă în adâncime va putea redeveni vizibilă. Pnetru culorile cu clei este sufiecientă o uşoară răzuire, aşa cum ne arată Talens. Cât despre verniul de retuş, el face alumina transparentă — să ne gândim la o cretă înmuiată cu care scriem pe tablă. Efectul este durabil, dar reprezintă un neajuns pentru cei care vor veni după noi: o zonă de culori trecătoare, până acum protejată, fiind de acum înainte expusă atacului luminii". Logică, explicaţia ne evocă odată mai mult răspunderea ce o incumbă dificila muncă de restaurator.)

---

1. Marc Havel, *op. cit.*, p.155, nota 12

VERNIURI DE RETUŞ (REŢETE)

Practicianul va experimenta el însuşi sortimentele comerciale, ori îşi va putea prepara verniuri pornind de la reţete deja testate.

I.G. Thièle propune două formule[1]. Din prima rezultă un verniu care se usucă foarte rapid: se prepară separat, un prim melanj compus din sandarac (2 gr), esenţă de lavandă-aspic (0,5 gr), plus alcool (6 gr), şi un al doilea melanj, compus din terebentină de Veneţia (2 gr), mastic (2 gr) şi esenţă de terebentină (16 gr); cele două soluţii se amestecă în proporţie de 1:1.

O altă formulă a aceluiaşi autor este frotiul uşor , făcut cu un amestec de ulei de mac decolorat (50 gr) alungit cu esenţă de petrol sau white-spirit (50 gr).

Putem reţine, de asemenea, sugestiile făcute de X. de Langlais cu privire la verniurile obţinute de sicativ de Harlem şi sicativ flamand (vezi reţeta nr. 2 de verniu pentru pictură), ca şi verniul de retuş preparat din balsam de terebentină de Veneţia (5-10 gr) şi esenţă de terebentină, sau de lavadă-aspic, sau de petrol (100 gr), amestecate la cald, departe de foc, cu ajutorul apei clocotite.

Un alt verniu de retuş se poate prepara din damar (1 parte) dizolvat în esenţă de petrol (3 părţi), prin metoda săculeţului cu răşină suspendat în esenţa pusă într-un flacon cu gura largă. Verniul este potrivit pentru reluările tabloului după o pauză mai mare: esenţa de petrol, mai penetrantă, pătrunde prin stratul vechi şi uscat de culoare.

SUGESTII PENTRU VERNIURI PROVIZORII

1. Verniurile comune de retuş, dublate cu o esenţă oarecare.

2. Un verniu alcătuit din white-spirit (100 gr), sicativ de Harlem (10 gr) şi ceară de albine (1 gr)[2].

3. Alt verniu, alcătuit din: balsam de terebentină de Veneţia (10 gr),

---

1. Ivan G. Thièle, *op. cit.*, p. 45, 88

2. După Xavier Langlais, *op. cit.*, p. 207-208, ceara din reţetele nr. 2 şi 3 este binevenită pentru asemena verniuri. Reţetele îi aparţin.

esență de terebentină obișnuită (100 gr), ceară de albine (1 gr). Uscarea poate dura între una și mai multe zile, după care o lustruire ușoară va crea un luciu discret și uniform.

VERNIURILE IZOLANTE. Un verniu izolant are sarcina să izoleze două straturi vecine, prevenind posibile reacții nedorite între unul șu altul.

Odată uscate straturile, el blochează atât contactul direct, cât și trecerea solvenților și lianților dintr-o parte într-alta. Ca atare verniul trebuie să îndeplinească riguros câteva condiții: să nu afecteze (la rândul lui) stratul peste care va fi suprapus, să fie insolubil el însuși în solvenții materiei care îi va fi suprapusă, să adere bine și să fie aderent pentru straturile următoare.

Verniurile izolante sunt de naturi diferite, după cum diversă le este destinația. Ele pot fi verniuri cu rășini naturale sau sintetice, verniuri pe bază de alcool, emulsii acrilice sau vinilice. Sunt utilizate ca verniuri izolante și soluțiile de clei sau de gumă, ca și albușul de ou.

Parcurgerea câtorva cazuri curente va înlesni înțelegerea rolului lor. (1) Pentru izolarea a două straturi vecine în pictura de ulei — în care unul este de exemplu albastrul de Prusia, culoare "invadatoare", se apelează la verniuri cu rășini insolubile în esențele cu care se diluează culorile (copalul etc), sau la rășini sintetice (printre care cele acetofenonice). (2) Izolarea a două straturi în pictura de tip acrilic și vinilic se face cu emulsii acrilice și vinilice. (3) La vernisarea finală a unui tablou se recurge în anumite situații la serviciile unui verniu izolant. Dacă ne folosim de un verniu mat pentru o pictură lucrată în ulei, în mod normal trebuie aplicat mai întâi un verniu izolant și abia apoi cel mat; primul, poate fi un verniu lucios de tip tradițional, care va fi așternut cât mai uniform, pentru a nu permite celui de al doilea, mat, să fie absorbit în mod neomogen de suprafața pictată (într-o pictură există în mod fatal zone mai saturate sau mai puțin saturate cu liant, și procedând astfel va fi prevenită apariția petelor). O altă situație în care este binevenită dubla vernisare: chiar când folosim un verniu final obișnuit ("pentru tablouri"), putem aplica mai întâi un verniu izolant și abia la sfârșit pe cel final, de protecție; aceasta deoarece este previzibil că rășinile naturale de la suprafața picturii, venind în contact direct cu aerul și cu impuritățile de tot felul se vor murdări și se vor deteriora — situație în care meșterul restaurator va putea să intervină cândva, curățindu-le sau scoțându-le, fără să afecteze direct materia picturală.

Cazurile comune sunt secondate adesea de altele particulare: de pildă, dacă peste o eboșă pictată în culori pe bază de medii apoase vrem să continuăm

în ulei, trebuie să intercalăm un verniu izolant; peste un suport excesiv de absorbant va trebui să aşternem o peliculă izolantă înainte de a picta; sau, un chit de restaurare va trebui să fie izolat înainte de a se face racordul de culoare etc. În toate aceste cazuri ne vom putea folosi fie de verniuri, fie de alte materii cu rol de verniu izolant: un verniu răşinos cu esenţă sau unul cu alcool (ca, de pildă, fixativul din gumi-lac dizolvat în alcool), un verniu acrilic cu esenţă, un verniu acrilic pentru guaşă, o emulsie artificială de ou, o emulsie acrilică incoloră diluată cu apă. Sau "verniuri" pe bază de apă, cum sunt numite uneori în aceste situaţii soluţiile de clei în apă. Le folosea şi Cennini (un clei de piele dizolvat în apă aplicat peste pământul verde etc., în loc de verniu autentic). În secolul trecut s-a folosit albuşul de ou alungit cu apă, cu toate neajunsurile lui, aplicat ca verniu izolant sub unul cu esenţă. Fireşte, alegerea se face de caz la caz.

VERNIURILE FINALE (DE PROTECŢIE). Ajunşi la verniurile care au stârnit aversiunea multor pictori, să ne întrebăm nu cât este ea de legitimă — pentru că sunt într-adevăr neplăcut de sticloase —, ci care este rolul esenţial al verniurilor? Nu cumva ignorăm cu prea multă uşurinţă însăşi raţiunea prezenţei lor — mai înainte de toate una de *protecţie?* Pentru că funcţia lor principală este să creeze o *peliculă finală de protecţie* împotriva agenţilor distructivi externi şi nu să facă culorile mai sonore sau mai lucioase, cum se crede uneori (în subsidiar, e drept, ele au şi capacitatea de a stimula pigmenţii pentru a-şi etala strălucirea maximă).

Verniurile finale mai sunt denumite şi *verniuri de protecţie.* Dacă le judecăm astfel, ne apar ca obligatorii. În lipsa lor, stratul de culori se degradează mult mai rapid sub agresiunea aerului poluat, a prafului şi umezelii, a razelor ultraviolete, zgârieturilor etc.

Cei vechi cunoşteau acest lucru. Albrecht Dürer, la începutul secolului al XVI-lea scria[1] către un beneficiar: "Iar dacă voi veni peste un an sau doi sau trei la dumneavoastră, va trebui să dăm jos altarul (...). Atunci îl voi da încă odată cu un verniu special, care nu poate fi făcut de alţii: în felul acesta va putea dura cu încă 100 de ani mai mult". (Acest "plus" de o sută de ani se adăuga altor 500, cât preconiza pictorul să-i dăinuie opera, condiţionându-l însă textual de o bună conservare.)

1. *Pictori despre pictură*, p. 47.

De la impresionişti încoace există o fobie a verniurilor, împărtăşită de mulţi. Ea poate fi explicată, dar nu şi justificată. Buna şi simpla logică ne spune că a nu înţelege necesitatea verniurilor finale *(de protecţie!)* într-o vreme când poluarea atmosferică a luat proporţii îngrijorătoare şi unanim recunoscute pe mapamond, apare ca un act puţin responsabil. Fiindcă nu este în joc opera unuia sau a altuia dintre artişti, ci patrimoniul artistic al nostru, al tuturora. Iar restaurarea nu poate rezolva totul cu o imaginară baghetă magică.

Din nefericire rezerva pictorilor faţă de verniuri are motivări serioase şi pentru că nu există un verniu ideal. Verniurile tradiţionale sunt perisabile ori au alte neajunsuri, iar cele contemporane, cu răşini sintetice, n-au suportat încă proba timpului. Dar vom prefera neajunsurile verniurilor, care nu sunt decât *pelicule adosate* suprafeţei tabloului şi *pot fi oricând scoase,* în faţa alternativei de a fi atacată materia picturală — opera de artă însăşi. Demonstraţia că sub verniul final deteriorat pasta rămâne intactă se poate face la orice devernisare. Utilitatea verniurilor de protecţie apare ca indiscutabilă dacă privim lucrurile astfel.

Defectul grav al verniurilor finale clasice este că după un timp se întunecă (întunecând implicit şi tabloul), se opacizează, crapă şi mucegăiesc la umezeală, antrenând şi pasta colorată; de asemenea, dacă sunt aplicate gros, creează un luciu prea puternic. Aceste efecte sunt provocate atât de natura verniurilor, cât şi de acţiunea agenţilor distructivi amintiţi: căldura (la care răşinile se înmoaie, se dilată iar mai târziu se contractă, urmând craclarea), umiditatea (prin cracluri se înfiltrează apa şi mucegaiul, iar răşinile încep să se descompună), aerul (care afectează transparenţa verniului, îngălbenindu-l şi creind cunoscutul "ton de muzeu"); lumina acţionează în acelaşi sens cu aerul, iar schimbările de temperatură, mai ales cele brusce, produc dilatări-contractări care accentuează procesul început, de descompunere a răşinilor; se mai adaugă praful, zgârieturile etc. Rezultatul este mai mult decât dezagreabil: verniul alterat devine murdar, păstos, brun-închis deasupra luminilor şi verzui în umbre, ca o *sticlă murdară* aşezată deasupra picturii[1].

1. S-a comentat destul cazul cunoscutei capodopere a lui Rembrandt, *Garda de noapte*. Când, cu ocazia recentelor restaurări (impuse de urmările agresiunii unui iresponsabil), i s-au scos straturile dense şi întunecate de verniu vechi, a ieşit la iveală o pictură care unora li s-a părut a fi...garda de zi! În realitate, nu poate fi vorba decât de clarobscurul iniţial, scos la lumină de sub "sticla murdară" a verniurilor obscure.

În fața atâtor agresori, stabilitatea la lumină și la aer, rezistența la căldură și la variațiile de temepratură, la umiditate și uscăciune, neutralitatea fizico-chimică față de pigmenți, reversibiliatea, sunt tot atâtea calități indispensabile pentru un bun verniu final. S-ar mai putea adăuga că solvenții nu trebuie să fie nici prea leneși, nici prea activi; primii se evaporă lent, prelungesc prea mult uscarea și se aglomerează praf etc., ceilalți atacă pasta. De asemenea, nu sunt indicați "plastifianții externi", acele uleiuri și balsamuri care introduse în verniuri creează pelicule palid-gălbui, dure și greu de înlocuit. (Din fericire "verniurile pentru tablou" din comerț nu le conțin de obicei, fiind asemănătoare celor de retuș, doar că includ o mai mare cantiate de rășină.)

Proba cea mai simplă a unui verniu final ar fi peliculizarea cu verniu a unei lame de sticlă curată: limpede inițial, verniul trebuie să rămână astfel și după uscare. O probă și mai concludentă — dar câți vor mai fi dispuși să o facă? — este expunerea lamelei vernisate vreme de câteva săptămâni la intemperii violente: căldură-frig, umiditate-uscăciune, lumină-întuneric etc., trecându-se brusc de la o extremă la alta. Un verniu bun trebuie să reziste la condiții mai aspre decât cele normale, de muzeu.

Concentrația verniului final nu poate fi prescrisă, ea depinzând de factura tabloului, de cantitatea și de asperitățile pastei picturale, ba chiar de unelata cu care e aplicat. Oricum, produsele comerciale sunt de obicei concentrate.

Alegerea verniurilor de protecție este determinată de opțiunea și de posibilitățile pictorului. Nu există formule universale. Cele mai folosite verniuri finale actuale sunt preparate din rășini moi: fluide, transparente și incolore, sunt însă sensibile la uscăciune și umiditate, condiții în care devin friabile, craclează, se opacizează și produc mucegaiuri. Foarte sensibile la căldură — imprimă ușor degetele și aglomerează praf —, dacă sunt puse gros craclează și mai repede. Unii recomandă protejarea lor cu un strat subțire de ceară, care la nevoie poate fi scoasă ușor.

Verniurile din rășini dure, compuse astăzi de obicei din copal, sunt scumpe și se folosesc mai rar. Cunoaștem avantajele lor (sunt suple, rezistente la umiditate și uscăciune, durabile, nu craclează nici dacă se aplică gros, ci sporesc profunzimea tentelor) și le putem regreta lipsa.

Sunt folosite de obicei sortimentale aflate la îndemână, diluate desigur cu esență. Există totuși pictori care pentru a-și prepara verniurile finale recurg

la amestecuri[1] divers proporţionate, unele inspirate din experienţa restauratorilor. Iată un asemena amestec:[2] verniu "Rembrandt" pentru tablou (1 volum), verniu "Rembrandt" pentru retuş (1 volum) şi esenţă de terebentină (1 volum).

Xavier de Langlais propune următorul verni final, posibil de preparat în atelierul propriu: mastic de Chios sau damar (1 parte) şi esenţă de terebentină franceză (3 părţi); răşina pulverizată fin se varsă progresiv în esenţa uşor încălzită cu ajutorul apei clocotite, apoi sticla se închide ermetic, se aşează la soare şi se agită cât mai des, pentru dizolvarea răşinii încă nedizolvate[3].

Verniurile finale mate constituie soluţia ideală pentru pictorii care cultivă matitatea. Luciul care îi supără atât de mult este datorat suprafeţei absolut lise pe care o creează particulele de verniu. Acest efect a fost contracarat prin introducerea în respectivele verniuri a unor materii insolubile, dar care nu le afectează transparenţa. Un asemena element este *silicea,* un praf mineral foarte fin (bioxid de siliciu produs pe cale chimică — gazoasă, întrebuinţat şi în industria vopselelor, pentru frânarea depunerii, creşterea vâscozităţii, matizări etc.). Un alt asemenea element insolubil îl constituie *micro-bilele pe sticlă.* În vederea aceluiaşi scop, în alte verniuri se introduce *ceară* ş.a.[4]

Putem întâlni sortimente de verniuri finale mate prezentate ca *spray*-uri. Deşi îmbutelierea le conferă destule garanţii, proba prealabilă pe sticlă nu este de prisos.

---

1. Pentru că răşinile ce le compun pot fi incompatibile, e bine să le fie testată uscarea prin proba aşternerii pe o lamelă de sticlă.
2. Xavier de Langlais (*op.cit.*, p. 209) citează acest verniu care i-a fost comunicat de Albert Philippot, un restaurator de prestigiu.
3. Acest verniu se foloseşte în atelierele de restaurare belgiene şi olandeze, fiind complet incolor. Pentru protecţia lui împotriva umidităţii atmosferice şi a înălbăstririi, după ce s-a uscat complect, se peliculizează cu ceară de Carnauba, aplicată foarte subţire. Ceara se lustruieşte uşor cu o perie cu părul moale sau cu un şifon adecvat.
4. Neajunsul acestor verniuri — urmele de pensulă — are un remediu simplu: tabloul se încălzeşte uşor la soare sau la o altă sursă de căldură.

(Când folosim verniuri mate nu vom uite metoda "dublei vernisări": aplicăm mai întâi unul lucios, apoi pe cel mat. Vom evita astfel petele cauzate de absorția inegală al celui de-al doilea).

VERNISAREA FINALĂ

Timpul de uscare al culorilor este lung. Din acest punct de vedere lucrurile nu s-au putut schimba prea mult de la Cennini încoace: vernisarea finală se face *la un an, sau la minimum 6 luni* de la terminarea tabloului. Acest interval lung, prea lung poate pentru răbdarea noastră, este dictat de ritmul diferit de uscare al uleiurilor şi al verniurilor. Pasta frecată cu ulei se usucă foarte lent (în profunzime), modificându-şi volumul, iar verniul se usucă rapid. Or, ştim ce tracțiuni apar între straturi şi cu ce se soldează ele. (De altfel, dacă e aplicat peste o pastă semiuscată, verniul aderă puternic, făcând foarte dificilă scoaterea lui la o previzibilă restaurare.)

Înaintea vernisării, tabloul se "spală" fie cu esență de terebentină sau de petrol, fie cu alcool diluat în apă (diluarea cu apă poate fi însă periculoasă dacă tabloul nu este vernisat pentru prima oară, apa putând rămâne infiltrată în craclurile vechiului verniu). Uneori se foloseşte white-spiritul sau benzina (care fiind însă un solvent forte poate ataca pasta). Apa cu săpun ar trebui evitată din pricina săpunului care se infiltrează în scobiturile pastelor rugoase şi atrage umezeala şi mucegaiul.

Imediat după spălarea cu esență, verniul se aplică într-un strat cât mai subțire şi cât mai uniform, pentru a nu modifica prin inegalități expresia imaginii.

Vernisarea se face într-o cameră uscată, la temepratura de cel puțin 20 de grade, sau la una mai ridicată dacă pasta conține răşini; pentru pastele răşinoase, cel mai sigur rămâne procedeul vechilor maeştri, care îşi încălzeau uşor atât tabloul , cât şi verniul înaintea aşternerii, încălzirea fiind utilă pentru eliminarea ultimelor urme de umiditate ca şi pentru fluidizarea verniului şi o priză mai solidă.

Aplicarea verniului final se poate face cu palma (metodă străveche, astăzi părăsită), cu pensula, cu tamponul, cu pulverizatorul sau cu *spray*-ul.

Dacă folosim pensula — cum se întâmplă cel mai adesea pentru lucrările de mici dimensiuni — tabloul se aşează la orizontală şi verniul se aplică rapid şi cât mai subțire, în trasee de la stânga la dreapta, apoi de sus în

jos, pentru uniformizare (la traseele verticale nu se mai înmoaie pensula în verniu). Se foloseşte o pensullă cu părul moale şi elastic, suficient de lată, perfect uscată şi fără urme de praf între fire. După un ceas, tabloul poate fi ridicat la verticală.

Vernisarea cu tamponul este mai potrivită pentru tablourile mari, imposibil de cuprins cu pensula dacă sunt aşezate orizontal. Se confecţionează un tampon de vată sau de lână, de forma unei pălării de ciupercă, cu diametrul de 8-10 cm, care se înfăşoară în tifon. Se poate folosi şi buretele plastic contemporan. Tamponul se ţine cu mâna, strângând marginile tifonului, se îmbibă în verniul pus într-un recipient plat din sticlă sau din faianţă şi cu această sculă *ad hoc* se freacă în sensul unor spirale mărunte suprafaţa tabloului aşezat la verticală, urmărindu-se o cât mai uniformă distribuire a verniului; înaintea unui oarecare rodaj tamponul lasă scame, care trebuie strânse imediat la margini şi înlăturate. Prin presarea diferenţiată, tamponul cedează sau absoarbe surplusul de verniu, putându-i-se dirija distribuţia după nevoile zonale. Este un avantaj.

Vernisarea prin pulverizare se face în unele ateliere de restaurare cu relativ modernul pistol cu aer comprimat — pulverizatorului obişnuit putându-i-se reproşa stropii inegali şi nu îndeajuns de fini —, ori cu *spray*-ul, destul de răspândit la ora actuală. Îl vom prefera pe ultimul. Există însă două riscuri legate de acest tip de pulverizare: distribuirea neuniformă a verniului şi riscul producerii unei boli numite "înălbăstrirea verniului", care, cauzată de curentul rece de aer, se instalează ca un voal albăstrui.

Există verniuri finale bune, care se usucă în câteva zile şi altele care au nevoie se săptămâni, luni, sau chiar mai mult. Sfaturile sunt de prisos. În principiul, după vernisare un tablou trebuie ferit de umezeală şi de praf până la complecta uscare a verniului. Este foarte important ca cel puţin câteva ore, sau o zi, lucrarea să fie ferită de curenţi de aer, de umiditate şi de schimbări brusce de temperatură, altfel apar amintitele înălbăstriri, care pot evolua, se pot opaciza şi în anumite condiţii se transformă în mucegaiuri ce necesită intervenţii de specialitate.

Lumina, căldura şi aerul accelerează uscarea verniurilor (ca şi a culorilor).

Verniul final poate fi protejat, facultativ, cu un strat foarte subţire de ceară. Ceara de Carnauba este superioară celei de albine.

DUBLA VERNISARE. Acest procedeu — asupra căruia revenim pentru a-l face mai bine înţeles — nu urmăreşte, fireşte, îngroşarea verniului final. Am comparat verniul final cu o sticlă de protecţie aşezată deasupra tabloului, care lasă vizibile culorile, dar reţine impurităţile de tot felul, constituind o barieră închisă pentru umiditate, gaze etc., prevenind unele reacţii nocive, fizice şi mai ales chimice. După cum ştim, verniurile moderne compuse cu răşini moi, considerabil mai perisabile decât cele dure, vor trebui scoase şi înlocuite temporar — după câţiva buni zeci de ani sau mai mult, perioadă variabilă în funcţie de ambianţa în care sunt conservate tablourile — prilej cu care poate fi afectată materia picturală. Procedeul dublei vernisări a fost imaginat tocmai pentru evitarea unor astfel de situaţii.

O dublă vernisare constă în aplicarea unui prim verniu, solid, alcătuit din răşini dure, peste care, după uscare, se aplică al doilea verniu, mai fragil, compus cu răşini moi. În consecinţă, impurităţile superficiale şi verniul afectat vor putea fi scoase relativ simplu de către restaurator, întrucât cedează la o altă categorie de solvenţi decât primul verniu, care va rămâne intact. (Înlocuirea verniului scos se face cu altul de acelaşi tip.)

Vernisarea dublă se face, ca şi cea comună, după uscarea temeinică a pastei colorate: la un an, sau la cel puţin şase luni. După circa 3 luni de la aplicarea primului verniu se poate aşterne cel de al doilea. Ceara poate fi şi de astă dată un mijloc de prelungire a duratei verniului.

Tot o dublă vernisare — în acest caz indispensabilă — are loc atunci când ne folosim de un verniu mat, primul verniu, cel lucios, jucând un rol izolant.

* * *

Neajunsurile verniurilor finale cu răşini naturale justifică încercarea abandonării lor, în ultimele secole. Însă "vernisarea" cu *ulei* s-a dovedit a fi nefastă: pentru moment exaltă culorile, dar mai apoi le întunecă. Verniul din *albuş de ou,* destul de folosit în secolul trecut spălăceşte pictura, deteriorizează culorile — mai ales lacurile, indigoul, negrul de ivoriu — şi le acoperă cu solzi, care la restaurarea inerentă trebuie scoşi pentru că atrag apa. Dar se scot greu. Verniurile cu *alcool* nu sunt indicate pentru protecţia finală din cauza solventului puternic care atacă pasta, o înmoaie, face masă şi aproape că nu mai pot fi scoase în faza când sunt alterate.

Renunţarea la verniurile finale nu constituie decât o eludare a problemelor, urmările putând fi falimentare pentru tabloul expus agresiunii factorilor pomeniţi. Iată însă că *ceara,* dizolvată într-o esenţă ce dispare în scurtă vreme, pare a fi pentru unii soluţie rezonabilă. Suplă, impermeabilă la apă, ea nu afectează nici culorile şi nici glasiurile, şi dă un luciu uniform, mătăsos, semimat. Poate fi scoasă de pe orice suprafaţă (eliminându-se în acelaşi timp şi impurităţile depuse pe tablou), folosind tamponul de vată şi aceeaşi esenţă. Poate proteja şi verniul final. În plus, un mare avantaj este tocmai inaderenţa culorilor de ulei la ceară, cu alte cuvinte imposibilitatea repictărilor accidentale de către o mână străină — falsificările. Deşi stratagema are unele precedente în Renaştere şi Baroc (când era folosită pentru protecţia vermillonului de mercur în tehnici ca tempera şi fresca), i se reproşează cerii punctul scăzut de topire, aflat pe la 63-65 de grade. E adevărat, în jurul a 40-50 de grade ceara se înmoaie şi colectează praf, dar cine îşi ţine tablourile la asemenea temperaturi? Pentru a evita neajunsul, restauratorii folosesc *ceara de Carnauba,* al cărui punct de topire este la peste 80 de grade. Prin anumite procedee (inclusiv al amestecului cu sacâz) se poate ridica şi punctul de topire al obişnuitului ceri de albine; în definitiv sacâzul se topeşte la peste 120 de grade şi se dizolvă uşor în esenţe, crescând destul de mult punctul de topire al cerii.

Verniurile sintetice sunt cele care par a aduce mult aşteptata soluţionare a "problemei verniurilor". Create cu răşini sintetice, au avantajul că nu se îngălbenesc şi, după opţiune, pot avea sau nu luciu. În funcţie de destinaţie, sunt la rândul lor "de retuş" şi "finale". Nu vom uita totuşi scopul pentru care au fost produse: ele se acordă cel mai bine cu pictura acrilică sau vinilică, dar nu şi, în aceeaşi măsură, cu cea de ulei. De pildă, verniurile polimerice de *retuş,* chiar dacă includ esenţe vegetale ori minerale, nu par a fi cele mai nimerite înlocuitoare a omoloagelor lor tradiţionale întrucât introduc materii străine între straturile uleioase, iar reacţia este imprevizibilă pe termen lung. În schimb verniurile finale polimerice, mai precis cele pe bază de esenţă, pot fi folosite în tehnica uleiului, fie că sunt mate ori lucioase.

(Din precauţie, un verniu sintetic mat se aşterne, după cum am văzut, peste unul clasic, lucios.)

ALTE REŢETE (vechi şi noi). Pentru interesul lor documentar şi practic, adăugăm alte câteva reţete.

1. *Verniu din terebentină de Veneţia* (Manuscrisul Norgate)[1].

"Luaţi două părţi ulei de terebentină (esenţă, n.n.) şi o parte de terebentină de Veneţia (balsam, n.n); puneţi-le într-un vas de pământ şi aşezaţi-l peste cărbuni, la un foc lent, până când se formează bule; sau mai bine lăsaţi să fiarbă amestecul, foarte uşor şi acoperiţi-l bine cu o pânză de lână înmuiată, până când se răceşte. Atunci păstraţi-l pentru nevoile voastre şi când îl veţi întrebuinţa, aplicaţi-l cald şi se va usca".

Precizarea că verniul "se va usca" se referă la slaba sicativitate a balsamului terebentinei de Veneţia, motiv pentru care trebuie folosit cât mai proaspăt şi într-o atmosferă uscată şi caldă.

(Atribuit lui Van Dyck, verniul era întrebuinţat pentru retuş.)

2. *Verniu cu mastic şi sandarac* (Armenini, 1587)[2].

Răşinile de mastic (1 parte) şi sandarac (1 parte) se pulverizează mărunt, se amestecă apoi cu ulei de nucă, într-un vas curat şi se încălzesc până la contopire; după dizolvarea răşinilor se adaugă esenţă de terebentină (1 parte).

3. *Verniu uleios* (Dionisie din Furna)[3].

Se introduc într-un vas: ulei îngroşat la soare (100 dramuri) şi pegulă[4] (75 dramuri), se pun la fiert până la contopirea complectă, apoi se strecoară printr-o pânză subţire; dacă verniul e prea gros, se alungeşte cu neft sau cu ulei crud.

Compoziţia verniului poate fi modificată astfel: acelaşi ulei (100 dramuri), pegulă (50 dramuri), mastic (25 dramuri).

("Astfel se face vernichiul cel mai de soi ce dă multă strălucire, adică un luciu potrivit".)

---

1. Textul original aflat în Manuscrisul Norgate este citat de Alexandre Ziloty, *op. cit.*, p. 195. La cap. "Mediumurile", în partea respectivă din reţeta de medium al lui Van Dyck, este cuprins şi verniul cu mastic atribuit acestui artist.
2. După de Xavier Langlais, *op. cit.*, p. 201
3. Dionisie din Furna, op. cit., cap. 30
4. Pegula este o răşină de brad solidificată în urma fierberiii (vezi cap. *Răşinile*).

4. *Verniu cu mastic sau damar* (după vechii maeştri)

Mai întâi se încălzesc puţin răşinile (de mastic sau damar) pentru a fi îndepărtate urmele de apă, apoi se pulverizează fin. Pulberea de răşină se pune într-un săculeţ foarte subţire de pânză (care poate fi un ciorap fin din fibre plastice) şi săculeţul se suspendă într-o sticlă cu gâtul larg în care s-a turnat o anumită cantitate de esenţă de terebentină proaspătă, în aşa fel încât să intre parţial în esenţă (2-3-4 cm).

Flaconul se astupă atent cu un plasture şi se ţine timp de câteva zile la temepratura normală, agitându-se din când în când (verniul obţinut în grabă, prin încălzire, are o sicativitate mai scăzută).

La sfârşit, verniul se decantează fără să se stoarcă săculeţul şi fără să se tulbure soluţia.

Concentraţia verniului poate fi dozată după necesităţi. Un verniu bun pentru prepararea de mediumuri sau emulsii cu ou va fi mai concentrat: 1 parte de răşină (în grame) pentru 2 părţi de esenţă. Un verniu final poate avea concentraţia: 1 parte de răşină, la 3 părţi de esenţă.

Verniul poate fi diluat apoi cu orice fel de esenţă. Dacă lipeşte, neajunsul se datorează esenţei învechite.

(Unii tehnologi recomandă introducerea în verniul final a unui adaos de 2-4% ulei de ricin, ca palstifiant.)

5. *Verniu mat* (contemporan)

Răşina de mastic sau damar (1 parte) se dizolvă după metoda ştiută în esenţă de terebentină proaspătă (3 părţi) şi rezultă un verniu lucios.

Acestui verniu i se adaugă o soluţie compusă din ceară (1 volum) dizolvată în esenţă de terebentină (3 volume). Adaosul de ceară poate varia după matitatea dorită, dar pus în cantitate prea mare va face ca verniul să fie moale şi, deci, lipicios după uscare (poate da rezultate satisfăcătoare proporţia de 20-30% soluţie de ceară).

(O altă vernisare mată se poate realiza şi prin aplicarea exclusivă a unei paste fluide de ceară topită în esenţă, după uscarea verniului lucios de mai sus. Este de preferat să aplicăm soluţia de ceară cu ajutorul degetului mare presând atent — şi nu cu pensula, pentru a lăsa o peliculă cât mai subţire.)

Capitolul 13

PIGMENȚII

Cromatologia — această ştiinţă neaşteptat de tânără faţă de multele milenii de când pictează omul — a descoperit în sfârşit ce este culoarea. Roşul exuberant al unei flori nu este decât un înveliş, o *suprafaţă* care absoarbe toate razele de *lumină,* cu excepţia celor care corespund în spectrul solar roşului, pe care le reflectă şi pe care *ochiul* nostru le percepe drept roşu. *Culoarea este deci o senzaţie* şi nu un fenomen obiectiv independent de om, o senzaţie la crearea căreia concură trei factori: lumina, suprafaţa obiectelor şi ochiul, iar în lipsa oricăruia din elementele acestei triade senzaţia nu se produce.

Suprafeţele obiectelor absorb sau reflectă în grade diferite culorile spectrului — şi de aici, minunata şi nesfârşita gamă de tonuri ale lumii înconjurătoare, fără de care existenţa omului probabil că n-ar fi cu putinţă (o ambianţă complect gri ar fi un nonsens). Generalizând, putem rezuma cazurile particulare astfel:

— un corp colorat în roşu (de pildă), opac, reflectă culoarea roşie şi le absoarbe pe toate celelalte (relexie şi absorbţie selective);

— un corp colorat în roşu dar transparent (de exemplu o sticlă roşie) absoarbe toate culorile cu excepţia roşului de care se lasă străbătut şi pe care îl reflectă într-o foarte mică măsură (reflexie minimă şi absorbţie selectivă);

— un corp incolor şi transparent (să zicem o sticlă comună) se lasă străbătut de toate culorile spectrului, fără să reflecte şi fără să absoarbă pe nici una (reflexie şi absorbţie nule);

— un corp alb şi opac reflectă toate culorile spectrului, fără să absoarbă pe nici una (reflexie totală, absorbţie nulă);

— un corp negru şi opac absoarbe toate razele de lumină, fără să reflecte nici una (reflexie nulă, absorbţie totală);

— un corp gri-neutru reflectă parţial şi omogen toate culorile (reflexie şi absorbţie selective);

— un corp gri-colorat reflectă parțial dar neomogen radiațile luminoase (reflexie și absorbție selective).

Cromatologia afirmă că în natură nu există corpuri de un alb sau de un negru absolut, între aceste două extreme desfășurându-se întregul univers al culorilor. Albul cel mai luminos îl etalează sulfatul de bariu (folosit ca adaos la fabricarea unor culori), iar negrul cel mai profund îl produce catifeaua neagră.

Dar toate acestea sunt culori *spectrale* — numite altfel și *culori-lumină* —, adică vibrații ale undelor electromagnetice. Or, pictorul operează nu cu lumini colorate, ci cu *pigmenți materiali.* Ce sunt aceștia?

Pigmenții sunt pulberi colorate care prin dispersia lor omogenă în diverși lianți și solvenți pot forma paste utilizabile în pictură. Iată una din largile definiții posibile ale pigmenților, fără pretenția de a fi complectă, chimiștii și alți specialiști ai domeniului avându-și propriile lor puncte de vedere.

Din manualele acestor specialiști aflăm că orice pigment posedă anumite caracetristici distincte: culoarea, granulația (finețea), forma (amorfă sau cristalină), puterea de colorare, capacitatea de acoperire, greutatea specifică, stabilitatea la lumină, rezistența (la acizi, alcalii, temepratură, aer, intemperii), compatibilitatea chimică, sarcina electrică, indicele de absorbție al lianților, capacitatea de dispersie etc. Aceste caractere sunt importante cu deosebire pentru producător, artistul beneficiar fiind interesat doar de câteva — pe care și le poate controla prin observații directe sau cu ajutorul unor probe care nu-i vor da prea multă bătaie de cap.

Numărul pigmenților la această oră este foarte mare, destinația lor depășind considerabil limitele artei. Există pigmenți utili pentru vopselurile și emailurile industriale, pentru cernelurile tipografice, pentru grundurile industriale etc. Alții sunt destinați colorării hârtiei, cauciucului, cimentului, maselor plastice. Dată fiind importanța lor în diverse ramuri, trebuie amintiți, de asemenea, pigmenții anticorozivi, pulberile metalice, pigmenții speciali (luminiscenți, termo-indicatori, antivegetativi, sidefați) etc.

Pigmenții pictorilor par considerabil mai puțini. Unii datează din Preistorie, alții din Antichitate, iar alții din perioade mai apropiate de noi, dar vom remarca împreună cu Marc Havel[1] că "dintre toate materialele pictorului

1. Marc Havel, *op. cit.*, p. 171

pigmenții sunt cei pe care tehnica modernă i-a făcut să progreseze cel mai mult". Cărțile chimiștilor ne demonstrează nu numai seriozitatea studiilor făcute asupra pigmenților cunoscuți, sau faptul că diversele lor proprietăți sunt supuse unui permanent proces de îmbunătățire, ci și faptul că se caută în continuare pigmenții noi, mai frumoși, mai stabili, mai durabili și, firește, mai ieftini. De altfel, căutările din ultimii câțiva zeci de ani au dus la descoperirea unor pigmenți organici sintetici net superiori mai vechilor aniline. Se vorbește chiar despre o "nouă eră" în industria pigmenților de sinteză. Este un imens serviciu pe care acești truditori tăcuți și cel mai adesea ignorați îl fac artiștilor și artei. Oricum, studiul pigmenților utilizabili în pictură nu poate fi făcut fără asocierea lor în grupe cu caractere comune. Sunt prea mulți și prea diferiți. Tehnologii îi grupează după caractere cum ar fi natura și originea, metodele de fabricare, variația tonală, așezarea în spectru etc. Opțiunea noastră s-a oprit asupra acestuia din urmă.

X X X

Întrucât este posibilă o anumită confuzie între termenii *colorant* și *pigment,* sunt necesare câteva precizări. La modul general un colorant este o materie care are proprietatea de a colora o altă materie (la rândul ei incoloră sau colorată deja). În limbajul domeniului coloranții sunt materii prime extrem de fine (lipsite de "corp"), solubile în lianți sau solvenți, care se întrebuințează în boiangerie pentru colorarea fibrelor, în vreme ce pigmenții sunt granulari și insolubili în aglutinanți, în apă sau alți solvenți, cu ajutorul lor putându-se acoperi diverse suprafețe; coloranții pot să nu aibă o tentă proprie, pe când pigmenții sunt întotdeauna colorați, inclusiv în alb și negru. Primii coloranți au fost extracte din anumite materii prime vegetale: flori, frunze, fructe, scoarță, tulpini sau rădăcini (din care s-au produs culori ca *garanța, indigoul* etc), sau materii de origine animală (care au dat apoi *purpura, galbenul indian, sepia* etc). Astăzi aproape toți coloranții sunt produși pe cale chimică.

PRINCIPALELE CULORI ALE PALETEI

Deși la prima vedere "pare inutil să descriem culorile una câte una"[1] întrucât fabricanții furnizează suficiente informații în acest sens, pictorul nu

1.Marc Havel, op. cit., p.171

are întotdeauna disponibilitate şi acces la acestea, chiar dacă depăşeşte unele dificultăţi de limbă sau de limbaj specific. Pe de altă parte cataloagele producătorilor de culori se referă mai mult sau mai puţin limpede la propriile produse.

La toate acestea se adaugă o curiozitate firească, perfect legitimă, care ne îndreptă atenţia şi spre culorile folosite altădată. Iată ceea ce justifică încercarea — foarte dificilă de altfel — creionării de ansamblu, cu totul rezumativă, a pigmenţilor destinaţi picturii[1].

CULORILE ALBE

Albul este produs de orice suprafaţă care reflectă în întregime lumina, fără a o descompune. Poate fi compus prin amestecul aditiv al culorilor -lumină primare sau al culorilor pigmentare primare. În raporturile cromatice albul — ca şi negrul, sunt socotite non-culori, datorită acromatismului lor.

Pigmenţii albi se prepară fie prin prelucrarea de materii naturale, fie pe cale chimică.

Opera pictată include adesea albul în mod indirect, prin iradierea fondului — hârtie, grund, tencuială —, intrând deci în compoziţia imaginii prin amestec optic, însă de cele mai multe ori este folosit ca pigment; dintre toate culorile paletei albul se consumă cel mai mult. Folosindu-se în cantitatea cea mai mare (de obicei amestecat cu alţi pigmenţi şi mai rar ca pată distinctă), calităţile lui sunt decisive pentru durabilitatea operei pictate, astfel că stabilitatea la lumină şi în amestecuri, sau puterea de acoperire, constituie însuşiri indispensabile unui alb bun. Este notabil faptul că în vreme ce doar ceruza era albul de bază al picturii anterioare mijlocului secolului al XIX-lea

1. Trecând în revistă pigmenţii cei mai folosiţi, am inclus şi anumiţi *coloranţi*, care prin tratamente prealabile (fixaţi pe materii granulare inerte) au fost transformaţi în pigmenţi utilizabili în pictură. Au fost incluse, de asemenea, unele culori produse pe baza anilinelor, ca şi principalele materii colorante cu denumiri mai aparte. Au fost omise multe din culorile contemporane despre a căror compoziţie producătorii nu furnizează informaţii

(excepție făcând varul, utilizabil exclusiv în pictura murală), pictorul contemporan dispune de cel puțin trei alburi bune: albul de plumb, albul de zinc și albul de titan.

ALB AMESTECAT. 1. Culoare albă preparată prin amestecul celor trei alburi ale picturii în ulei: de plumb, de zinc și de titan. 2. Același nume îl poartă un amestec al sulfatului de bariu cu hidratul de aluminiu, folosit ca material-suport pentru unii coloranți organici.

ALB CALEDONIAN. Denumirea veche a unui alb de plumb (cloro-sulfat de plumb), astăzi abandonat.

ALB CA ZĂPADA. V. *alb de zinc*

ALB CHINEZESC. Culoare albă de zinc, preparată pentru acuarelă în anul 1834. V. *alb de zinc*

ALB DE ANTIMONIU. Oxid de antimoniu augmentat cu *blanc fix* (până la 70%), preparat în anul 1920. Este puțin utilizat, datorită stabilității lui ralative (îl întunecă până și emanațiile se sulf). Sin. *timonox*

ALB DE ARGINT. *Alb de plumb* de cea mai bună calitate, un carbonat de plumb pur, fără proprietăți bazice ca ceruzele.

ALB DE BARIU. Alb inert, folosit o dată cu începutul secolului al XX-lea, este un sulfat de bariu precipitat (pur), superior sulfatului de bariu natural (barita). Proprietăți: stabilitate absolută, o bună sicativitate (când este frecat cu ulei), lipsă de toxicitate, rezistă la intemperii și la acțiunea agenților chimici obișnuiți. Este întrebuințat în industrie, ca material de umplutură în culorile de pictură ieftine (în care poate atinge chiar proporția de 50 %), ca material-suport pentru unele culori-lac — la fabricarea vopselelor etc. Transparent, este inutilizabil — ca alb — în pictura de ulei, dar după unele opinii este bun pentru acuarelă și frescă. După J. Itten, este materia albă cea mai luminoasă. Alte denumiri: *alb fix, alb permanent, blanc fix, constant white, enamel white.*

ALB DE BISMUT. Alb folosit în pictură numai la începutul secolului al XIX-lea, ca înlocuitor mai puțin toxic al albului de plumb, dar mai sensibil decât acesta la acțiunea sulfului, care îl înnegrește. După apariția albului de zinc, nu s-a mai utilizat. Este un nitrat de bismut. Sin. (rar): *alb de Bougival, alb de Spania.*

ALB DE BOUGIVAL. Unul dintre numele *albului de cretă.*

ALB DE CAMERĂ. *Alb de plumb* fabricat după "procedeul german".

ALB DE CERUZĂ. V. *alb de plumb*

ALB DE CLICHY. V. *alb de plumb*

ALB DE CREȚĂ. V. *cretă*

ALB DE GÊNS. V. *alb de plumb*

ALB DE HAMBURG V. *alb de plumb*

ALB DE ICOANE. Vechi nume autohton, în erminii, al *albului de plumb.*

ALB DE KREMNITZ. Ceruză abandonată, denumit după orașul în care a fost preparat cândva. Conținea materiale de umplutură (sulfat de bariu etc.) în proporții de până la 50%. V. *alb de plumb*

ALB DE KREMS. Ceruză superioară, purtând numele orașului în care a fost fabricat.

ALB DE MAGNEZIU. Carbonat de magneziu (natural sau artificial) folosit ca materie inertă.

ALB DE MARMORĂ. V. *cretă*

ALB DE MEUDON. V. *cretă*

ALB DE OASE. Materie albă, obținută din oase calcinate și pulverizate. Păstoasă și puțin agreabilă pentru lucru, însă inertă din punct de vedere chimic, s-a folosit câteodată în pictura medievală ca înlocuitoare a ceruzei, anume în amestecuri cu care aceasta era incompatibilă (cocleala, auripigmentul etc.), fără să-i egaleze densitatea, opacitatea și albeața. Pentru asprimea ei era folosită la grunduirea tăbliților de lemn și a fondurilor (cu adaosuri colorate sau nu) pe hârtia și pergamentul ce urmau a fi desenate cu condeiul de argint.

ALB DE PARIS. Unul dintre cele mai bune sortimente de *cretă.*

ALB DE PERETE. V. *alb de var*

ALB DE PLUMB. Pigment cunoscut încă din lumea antică greacă și latină (Pliniu și Vitruviu îi descriu modul de preparare). De atunci a fost cea mai întrebuințată culoare albă, cu excepția varului. Până pe la jumătatea secolului al XIX-lea a fost singurul alb utilizabil în pictura de ulei și chiar după inventarea albului de zinc și de titan a rămas cel mai intens alb. Este un carbonat bazic hidratat de plumb. Relativ stabil la lumină, are o bună sicativitate și aderență când e frecat cu ulei, are o mare putere de acoperire, rezistă la umiditate, are durabilitate. Este toxic, cu deosebire la tempera sau guașă și ceva mai puțin în ulei. Se înnegrește puternic în amestec cu culorile care conțin sulf, sau chiar în prezența emanațiilor sulfuroase din atmosfera

poluată. E dificil în amestecuri, iar cu vremea se îngălbeneşte şi devine semitransparent (vezi straturile suprapuse unor fonduri grele, la Caravaggio, Ribera, Poussin etc). În pictura murală s-a folosit între secolele XI-XVIII, amestecat cu culorile care nu suportă varul, în tehnica *in secco*. După calitate sau proveniență a fost numit: *alb de argint, alb de cameră, alb de ceruză, alb de Clichy, alb de Gęns, alb de Hamburg, alb de Kremnitz, alb de Krems, alb flamand, alb olandez, alb Thénard, alb tirolez, alb venețian, biacca, ceruză* (după latinescul *cerussa*), *flake white, Kremserweiss, Perlweiss etc.* În erminii apare ca: *psimit* (după grec. *psimythion*), *placudă, placunti, suliman, făioară, blaivas, ştubeciu, alb de icoane* etc.

ALB DE PLUMB SUBLIMAT. Culoare asemănătoare cu albul de plumb. Este un sulfat bazic de plumb (conține şi zinc).

ALB DE SPANIA. Nume purtat adesea de *cretă*, ca şi o veche denumire a *albului de bismut.*

ALB DE STRONȚIU. Pigment inert (sulfat de stronțiu natural sau artificial), astăzi înlocuit de sulfatul de bariu, mai ieftin.

ALB DE TITAN. Succes important al tehnologiei moderne a culorilor, albul de titan (un boxid de titan pur) a apărut în 1912, în Norvegia. Depăşeşte alburile de plumb şi de zinc prin capacitatea de acoperire net superioară, stabilitatea la lumină şi în amestecuri, lipsa de toxicitate, compatibilitatea cu toți lianții, rezistența la acțiunea agenților chimici, la umiditate şi intemperii. Frecat cu ulei, are o bună sicativitate. Opac, poate cuprinde materiale de umplutură până la 50-60%, fără reducerea luminozității, ceea ce a determinat apariția a peste 350 de sortimente ale acestei culori. Este prioritar în producția mondială de alburi, întrucât există mari rezerve naturale de materii prime din care se fabrică: ilmenit, titanit, titanomagnetit, rutil etc. Pigmenții destinați picturii pot conține diverse amestecuri. În afara picturii, are utilizări în industria vopselelor, a hârtiei, a maselor plastice. Câteva sortimente comerciale: *titanium pigment* (compus din 25% bioxid de titan şi restul pigment inert), *titanolit* (compus din alb de titan şi litopon), *titanox* (numele brevetat al unui sortiment), *titazină* (culoare rezultată prin amestecul alburilor de titan şi de zinc) etc.

ALB DE TRAVERTIN. Alb obținut prin calcinarea travertinului, aflat printre culorile prezente în frescele marilor maeştri ai Renaşterii (recomandat special de Vasari în "Viețile" sale).

ALB DE VAR. Alb utilizat exclusiv în frescă, pentru "carnații", "lame" sau amestecată în celelalte culori. Prepararea lui este descrisă de Heraclius şi

Teofil (secolele XI-XII). Varul, de preferință vechi de câțiva ani, era pus la uscat, apoi se pulveriza, se degresa prin mai multe spălări, se strecura și se freca pe piatră, cu apă. Uneori era și fiert (Armenini, secolul al XVI-lea) sau tratat în alte moduri pentru pierderea causticității. Pigmentul rezultat era păstrat sub formă de bile sau de "turtișoare" uscate. Câteodată se folosea amestecat cu praf de marmoră. La nevoie, albul de var se putea prepara și din tencuială veche de frescă, măcinată, frecată cu apă și strecurată. După Cennino Cennini, la Florența se numea "bianco Sangiovanni". Vechii noștri pictori de stil bizantin îi spuneau: *psimit al părețelui* (sau *uscat), suliman al părețelui, făioara peretelui, șagherbais, var de tencuială veche, var uscat la soare, alb de perete.*

ALB DE ZINC. Pigment preparat pentru (prima oară la sfârșitul secolului al XVIII-lea) de chimistul francez Bernard Courtois, dar fabricat și utilizat doar pe la mijlocul secolului al XIX- lea. Chimic, este un oxid de zinc, perfect alb și ușor rece când e pur (gălbui sau gri când conține cadmiu, respectiv plumb), stabil atât la lumină, cât și în amestecuri, ușor toxic. Neșansa face să fie alcătuit din particule extrem de fine, care nu reflectă bine lumina, și ca atare nu acoperă bine, iar acest fapt îi determină pe pictori să-l aplice în straturi groase, care în pictura de ulei devin sticloase și craclează ușor după uscare. Se usucă greu când este frecat cu ulei, deși fabricanții îi adaugă diverse substanțe sicativante. Astăzi, variatele sortimente de alb de zinc sunt asociate cu plumbul (până la 70 %) sau cu titanul și se folosesc pe scară largă în industria maselor plastice, a cauciucului, hârtiei, textilelor, vopselelor etc. Sin. *alb chinezesc, alb ca zăpada, flowers of zinc, Zinckblumen.*

ALB DIN COAJĂ DE OU. Alb medieval, preparat din coji de ou, fierte în apă (curățite), uneori calcinate, apoi pulverizate. Ca și albul de oase, a fost utilizat (pentru caracterul său inert) ca înlocuitor al ceruzei, amestecat cu unele culori incompatibile cu aceasta; din secolul al XVI-lea s-a folosit și în pictura murală.

ALB DIN COCHILII DE STRDII. Obținut în Evul Mediu prin calcinarea și măcinarea cochiliilor de stridii, acest alb inert substituia sporadic ceruza.

ALB DE MARMORĂ. Alb utilizat exclusiv în frescă, începând cu maeștrii italieni din secolul al XVI-lea. Se prepară din marmoră pisată în râșniță, apoi frecată cu apă. Se amesteca de obicei cu *alb de var.*

ALB FIX. V. *alb de bariu.*

ALB FLAMAND V. *Alb de plumb.*

ALB FRANCEZ. Una din denumirile *albului de plumb* (uneori a altor pigmenți).

ALB MINERAL. Unul din numele *ghipsului.*

ALB OLANDEZ. Variantă de ceruză obținută în Renaştere prin "procedeul olandez", sugestiv pentru tehnologia epocii: într-o oală de argilă arsă se turna oțet, deasupra căruia erau suspendate folii spiralate de plumb metalic; oala era introdusă într-un mediu care degaja şi menținea căldura (bălegar sau scoarță de copac), unde oțetul evaporat ataca plumbul şi împreună cu oxigenul din aer forma acetat bazic de plumb; acesta, sub influența bioxidului de carbon emanat de mediul cald, se transforma în carbonat de plumb, care se depunea pe foliile spiralate ca o pulbere albă: era ceruza.

ALB OLEUM. V. *litopon.*

ALB PERMANENT. V. *alb de bariu.*

ALB THÉNARD V. *alb de plumb.*

ALB TIROLEZ. V. *alb de plumb.*

ALB VENEȚIAN. Varietate de ceruză fabricată altădată la Veneția, în compoziția căreia intra sulfat de bariu în proporție de până la 50%. În erminii apare ca *alb de Vineția.*

ALB VIENEZ. V. *cretă.*

ARGILĂ ALBĂ (DE CHINA, DE DEVONSHIRE, DE PIPĂ, DE PORȚELAN). V. *caolin.*

BARITĂ. Alb pulverulent utilizat încă în Antichitate ca material de umplutură în culori. Este un sulfat de bariu natural, care, după extragerea din zăcăminte, se macină şi se purifică. Stabil la lumină, lipsit de toxicitate, posedă o largă compatibilitate chimică şi o bună rezistență la agenții ambientali. Este socotit totuşi inferior sulfatului de bariu sintetic (numit *blanc fix*).

BIACCA. Denumire veche a *albului de plumb.*

BIANCO SANTOGIOVANNI. V. *alb de var.*

BLANC FIX. V. *alb de bariu.*

CAOLIN. Argilă albă, foarte fină, în compoziția căreia predomină silicatul de aluminiu. Stabilitatea ei la lumină şi în amestecuri fiind fără cusur, are un evantai larg de utilizări: ca suport al culorilor-lac, la prepararea unor grunduri (este pomenit de Teofil, secolele XI-XII), ca material de umplutură în unele culori, la zugrăveli, la fabricarea porțelanurilor etc. Sin. *alb de caolin, argilă albă, argilă de China* (sau *Devonshire), argilă de pipă, argilă de*

porțelan, bolus alb, ocru alb de Țarigrad, pământ alb de Smirna, pământ de pipă, pământ de Țarigrad etc.

CERUZĂ. V. *alb de plumb.*

CRETĂ. Alb calcaros, extras din cariere ca bulgări (pulverulenți), fiind folosită ca atare, sau pulverizată și purificată. Este un carbonat de calciu impur, absolut stabil la lumină și în amestecuri. Lipsindu-i toxicitatea și având o bună putere de acoperire când este aglutinat cu cleiuri (nu și cu uleiuri), este întrebuințat încă din Antichitate ca pigment alb în tehnicile pe bază de apă, ca material inert în grunduri, ca suport pentru culorile-lac comune, ca adaos în unele culori de tempera și ulei, la aglutinarea pastelurilor etc. Are o largă întrebuințare în construcții. Creta poartă nume diverse, unele indicându-i proveniența: *creta argentaria (sau paraetonium), creta Cimolia, creta Selinusia, cretă de Bougival, cretă de Bourgogne, cretă de Briançon, cretă de Champagne, cretă de Melos (sau melinum), cretă de Meudon, cretă de munte, cretă de Orlèans, cretă de Paris, cretă de Rouen, cretă de Samos, cretă de Spania, cretă de Troyes, alb de marmoră, alb englez, alb vienez, praf de cretă etc.*

LITOPON. Pigment alb apărut în primele decenii ale secolului al XIX-lea și fabricat industrial în 1853. Chimic este un amestec de sulfură de zinc (circa 20-30%) și sulfat de bariu, compoziție în care zincul își impune caracterele. Lipsit de toxicitate, are o culoare albă, curată, luminoasă. Frecat cu ulei (coeficient de absorbție 9-20%), litoponul acoperă mai bine decât albul de zinc, dar se usucă mai lent. Alte deficiențe: se întunecă mult, fie liber, fie în amestecuri și cedează la umezeală. În pictură se folosește doar introdus în grunduri — ferit de lumină. Material ieftin, este produs pe scară industrială: pentru vopsele și chituri, la zugrăveli, pentru vopsirea cauciucului, a pielii, cimentului, mozaicului, maselor plastice etc. Sin. *alb oleum.*

PĂMÂNT ALB (DE SMIRNA, DE PIPĂ, DE ȚARIGRAD). Nume purtate în erminii de *caolin.*

PSIMIT. 1. În Antichitate, albul de plumb era numit *psimythion,* fiind adus din Grecia (după Pliniu) din Rhodos, Corint și Lacedemonia. 2. În erminii, sub acest nume apare albul de var, preparat din tencuială veche de frescă (var. *psimit al părețelui, psimit uscat*).

* * *

CULORILE NEGRE

Negrul apare în absența luminii, sau este culoarea suprafețelor care absorb în întregime (sau aproape) razele de lumină recepționate. Este o culoare pigment care nu face parte dintre culorile-lumină ale spectrului solar. Negrul (ori ceva apropiat) poate fi compus prin amestecul fizic, în proporții prestabilite, al culorilor pigmentare de bază, și al complementarelor.

Utilizate de pictori încă din Preistorie, negrurile se prepară prin prelucrarea unor roci bogate în carbon, a oaselor, cărbunilor, uleiurilor, gazelor naturale etc., și mai recent, pe cale chimică.

Negrurile cele mai bune și mai folosite de pictorii contemporani sunt: străvechiul negru de ivoriu (astăzi de os) și negrul de mars.

CERNEALĂ. 1. Denumite astfel în erminiile autohtone, negrurile bătrânilor noștri maeștri se preparau prin calcinarea, măcinarea și frecarea cu aglutinați a câtorva materii organice verificate de timp, rezultând tonuri variate: cele din stejar și din curpeni de viță erau albăstrui (și amestecate cu puțin alb, dădeau tonuri asemănătoare indigoului); cele din fag erau maronii, cele din sâmburi de piersici tindeau spre violet, cele din coji de nuci aveau nuanțe verzui etc. Durabilitatea unora este mare, iar a altora excepțională, în toate tehnicile. Denumiri: *cerneală de fum, cerneală de os, cerneală de târg, cerneală de viță, cerneală din cărbuni de stejar, cerneală din coajă de mesteacăn, cerneală din coji de nucă, cerneală din sâmburi de piersică, cerneală din rășină.* (În erminiile autohtone întâlnim "cerneluri" pomenite și altminteri: *chinăraus, chinăroz de târg, chinoros, mavro, negreală etc.)* 2. *Cerneală-bol* este numele altui negru-brun sau brun, menționat în erminii, compus prin amestec fizic de chinoros și pământ brun. Se mai numește și *oxiu.*

CHINOROS. Negru preparat din funinginea produsă prin arderea unor rășini sau uleiuri, intens și stabil. Vechii zugravi de icoane o foloseau pentru accente.

NEGRU ANIMAL. Negru mai cunoscut azi sub numele *negru de os.* Sin. *cărbune animal.*

NEGRU DE ARDEZIE. Negru obținut prin prelucrarea ardeziei negre. V. *negru de pământ.*

NEGRU DE CĂRBUNE. Numele generic nestandardizat al mai multor

negruri preparate prin arderea fără aer, în cuptoare speciale, a unor materii de proveniență organică (consemnate aici ca: *negru de lemn, negru de os, negru de sâmburi, negru de viță* etc.).

NEGRU DE DROJDIE DE VIN. Culoare antică, consemnată de Vitruviu: "se usucă şi se arde în cuptor drojdie de vin; (...) se pune în lucru amestecată şi frământată cu clei. Şi dacă provine dintr-un vin de calitate superioară, ea va îngădui să se imite nu numai culoarea negrului, ci şi aceea a indigoului" (*Despre arhitectură*, cartea VII).

NEGRU DE FAG. Negru cald, realizat prin calcinarea ramurilor tinere de fag. Se crede că ar fi fost folosit începând cu fresca egipteană veche. E prezent şi în pictura bizantină (V. *cerneală*).

NEGRU DE FILDEŞ. V. *negru de ivoriu.*

NEGRU DE FLACĂRĂ. Negru cald, produs din funinginea gudroanelor de cărbune, a uleiurilor etc. Sortiment inferior negrului de fum obişnuit.

NEGRU DE FRANKFURT. Pigment obținut prin calcinarea tescovinei (materia rămasă după stoarcerea vinului), spălate şi uscate. Durabil şi utilizabil în toate tehnicile (azi mai rar). Sin. *negru de struguri, negru german.*

NEGRU DE FUM. Negru compus din funingine fină. Se foloseşte după toate probabilitățile din Preistorie şi până astăzi. Antichitatea a folosit funingine provenită din cuptoarele sticlarilor, funingine de răşină sau de torță. Vechii pictori ruşi (secolele X-XVIII) obțineau negrul de fum arzând lemn de brad, pin, tei etc. şi colectând funinginea de pe pereții cuptorului. Nu sunt singurii. Cennini (cap. XXXVII) descrie un negru colectat de pe fundul unei "căldăruşe" pe care s-a depus fumul unei lămpi cu ulei. Începând cu secolul XVIII au fost brevetate metode noi de obținere a pigmentului, printre materiile prime folosite fiind lemnul, uleiurile organice grase, uleiurile minerale, răşinile, gazele naturale, produsele rezultate la distilarea cărbunelui. Tonul intens al negrului destinat picturii este de obicei rece. Frecat cu ulei (indice de absorbție 200-300%) are calitățile şi defectele multor negruri: se usucă greu, este intens, opac, nu reacționează chimic cu alte culori, dar are sicativitatea scăzută şi tendința de a migra spre suprafața picturii, adică invadează tentele în care a fost introdus. Deşi nu este întru totul stabil, se utilizează în toate tehnicile. În erminii apare ca *cerneală de fum, cerneală de răşină, chinoros, mavro, negreală, negru de fum, negru din fum de răşină etc.* Sortimente mai cunoscute azi: *lampblack, carbon black, diamond black, negru de acetilenă,*

negru de benzol, negru de gaz, negru de flacără, negru de lumânare, negru de ulei, negru de funingine de pin.

NEGRU DE IVORIU. Începând cu Grecia Antică, acest negru a fost, este şi va fi prezent pe paleta pictorilor încă multă vreme (invenţia lui, după Pliniu, fiind atribuită celui mai celebru pictor al Antichităţii, Apelles — secolul al IV-lea î. Hs.). În pofida vechimii, pigmentul nu pare a fi fost folosit de pictorii Evului mediu târziu (nu-l consemnează nici Cennini şi nici alte texte ale epocii). Judecându-l după nume, este produs din fildeş, lucru inexact, întrucât avem de-a face cu doi pigmenţi distincţi, ambii de calitate superioară, unul cu un cert "avans" faţă de celălalt.Altădată se obţinea prin calcinarea fără aer a deşeurilor rămase de la prelucrarea fildeşului, în vreme ce azi se folosesc diverse materii osoase (sortimentele de calitate pot include deşeuri de fildeş, dar şi de oase de morsă, coarne de cerb etc.). Însuşirile negrului actual — chiar lipsit fiind de fineţea celui vechi — îl impun: are un ton cald, mătăsos, este durabil, stabil la lumină şi în amestecuri, lipsit de toxicitate şi acoperă bine (fiind mai transparent decât negrul de fum, ceea ce în cazul culorilor negre din pictură trebuie apreciat ca pozitiv). Frecat cu uleiul, îl absoarbe în proporţie mare (între 90-100%) şi se usucă lent. În amestecurile cu alb, dă griuri sidefii, subtile. Astăzi este negrul preferat al pictorilor, fiind utilizat în toate tehnicile. Sin. *negru de Paris.*

NEGRU DE LEMN. Nume (generic şi nestandardizat) al negrurilor preparate din lemn carbonizat la 300-400 grade, în cuptoare speciale. Prin arderea unor anume esenţe, rezultau tonuri variate de negru, durabile (v. şi *cerneală).* S-a folosit din vremuri imemoriale, în toate tehnicile (azi substituindu-l adesea negrul de fum). Denumiri vechi: *atrium carbonarium, negru de castan, negru de fag, negru de plută, negru de stejar, negru de tei, negru de cărbuni pisaţi* etc.

NEGRU DE LUMÂNARE. Negru obţinut prin arderea stearinei şi parafinei, iar altădată a lumânărilor. Intens, cu o nuanţă de brun, este folosit rar.

NEGRU DE MANGAN. Negrul durabil, brevetat de Rowan (Anglia) în anul 1871. Este un bioxid de mangan (omologul lui natural fiind *oxidul negru de mangan).* În tehnica uleiului sicativează culorile cu care intră în amestec, datorită manganului. Sin. *brun de mangan.*

NEGRU DE MARS. Culoare modernă, "cel mai sigur dintre negruri" (Xavier de Langlais) este un oxid fero-feric în care oxidul feros deţine proporţia de 18-26%. Se obţine la presiuni ridicate prin precipitarea sau

oxidarea fierului metalic. Are un ton uşor albăstrui, este stabil la lumină, opac, rezistă la intemperii. În tehnica uleiului este un negru optim: absoarbe aglutinantul în proporţie doar de 15-30%, este foarte sicativ, nu craclează. Are şi întrebuinţări industriale. (Există un corespondent natural al acestui negru, numit în general *oxid negru de fier).*

NEGRU DE OS. Negru preparat din oase calcinate. Debutul lui este foarte vechi, greu de stabilit. Sortimentul optim este negrul de ivoriu, dar lipsa materiei prime (fildeşul) a făcut să fie preparat din oase şi coarne de animale, arse incomplet. Inferior negrului de ivoriu, este totuşi destul de bun pentru a-l înlocui (în secolul al XVIII-lea e folosit chiar în frescă deşi aici produce medii favorabile eflorescenţelor). Caracterele sale pot diferi în funcţie de materia primă, dar în general este intens, cald, acoperă bine (mai slab decât negrul de fum), nu are toxicitate, este neutru faţă de celelalte culori şi se decolorează întrucâtva la lumină. Frecat cu ulei, îl absorbe în proporţie de 16-20% şi se usucă greu ca toate negrurile (excepţie face cel de mars). Alte denumiri: *negru animal, cărbune animal, cerneală de os* (în erminii).

NEGRU DE PARIS. Varietate mai modestă a *negrului de ivoriu.*

NEGRU DE PĂMÂNT. Denumire nestandardizată a unui negru folosit cu precădere în pictura murală. Vechimea lui este impresionantă: apare în picturile preistorice din aurignacian (25-20.000 de ani) şi este folosit în mai toate vechile civilizaţii. Extras din zăcăminte naturale aflate în zone geografice şi epoci atât de felurite, a purtat nume diverse şi a diferit ca înfăţişare şi compoziţie. Este o pulbere naturală obţinută prin măcinarea, spălarea şi uscarea unor roci argiloase negre, bogate în carbon (şisturi argiloase numite de obicei *ardezii,* colorate între gri-albăstrui şi negru). Vechii pigmenţi s-au conservat în general foarte bine, fiind rezistenţi la acţiunea caustică a varului, ceea ce le-a adus o mare preţuire din partea freschiştilor. Nume vechi: *atramentum, nigrum, cerneală de pământ, cretă neagră, pământ negru, negru mineral etc.* Sin. *negru de ardezie.*

NEGRU DE PIERSICĂ. Culoare preparată prin calcinarea sâmburilor (uscaţi) de piersică. Este folosit deja în Evul Mediu târziu; Cennini îl descrie ca "un negru desăvârşit şi tare mărunt". Ton intens, rece, stabil, aria lui de utilizare include toate tehnicile, inclusiv fresca.

NEGRU DE GRAFIT. Unul din numele purtate în America de *grafit.*

NEGRU DE PLUTĂ. Prin calcinarea resturilor rămase de la prelucrarea scoarţei arborelui de plută, se prepară un pigment folosit rar, care după unii este durabil şi util în toate tehnicile, după alţii insuficient de rezistent. Uneori

este denumit *negru spaniol.*

NEGRU DE SÂMBURI. Denumire generică a unor negruri obținute prin carbonizarea incompletă a sâmburilor uscați de caise, piersici, prune, vișine etc. Intense, stabile, durabile. Au fost folosite și în frescă (negrul de piersici). Se utilizează rar.

NEGRU DE STRUGURI. Numele — destul de impropriu — purtat câteodată de negruri obținute prin arderea tescovinei sau a lăstarilor viței de vie.

NEGRU DE VIȚĂ DE VIE. Negru preparat prin arderea incompletă a curpenilor uscați ai viței de vie și spălarea cu apă a pigmentului, folosit din Antichitatea romană (după Vitruviu și Pliniu), poate dinainte, și până în zilele noastre. Rețetele medievale îl denumesc *nigrum optium,* Cennini socotindu-l "una din cele mai bune culori de care ne putem folosi". Stabil la lumină și în amestecuri, lipsit de toxicitate, cu un ton intens, ușor albăstrui care permite obținerea unor griuri reci, este prezent în toate tehnicile picturii, chiar și în frescă (deși produce eflorescențe cauzate de impuritățile solubile în apă pe care le conține). A fost mult întrebuințat pentru fabricarea cernelurilor de tipar și a vopselelor. Vechiul pigment este utilizat astăzi rar, poate din pricină că sortimentele contemporane sunt uneori fabricate și din alte materii prime. Denumiri vechi: *atramentum trygion* (în Antichitate), *negru de struguri* (uneori), *cerneală de viță* (în erminii) etc. Sortimente moderne: *blue black, drop black, kernel black, Mark black* etc.

NEGRU DE MIGDALE. Culoare neagră, medievală, pomenită de Cennini o dată cu negrul de piersică.

NEGRU MINERAL. 1. Culoare neagră obținută din șisturi argiloase bogate în carbon (v. *negru de pământ).* 2. Nume purtat și de alte materii negre (grafitul, oxizii de fier naturali și artificiali).

* * *

CULORILE GRI

Griul — nefăcând parte din spectrul solar şi fiind deci socotit non-culoare (împreună cu albul şi negrul) — este produs de suprafeţele care reflectă parţial razele de lumină. Pictorii folosesc griurile ca pauze cromatice în scopul exaltării culorilor pure, pentru echilibrarea cromatică a tablourilor etc. Griurile neutre cele mai frumoase şi totodată certe se obţin din alb şi negru. Din amestecul în proporţii bine determinate a oricărei perechi de complementare, sau a celor trei culori primare, ori a celor şase culori pigmentare, se pot obţine de asemenea griuri neutre, întunecate, care par de obicei murdare. Griurile colorate se obţin fie prin amestecul unei culori pure cu alb, cu negru, cu gri sau cu o altă culoare pură, dar cât mai diferită (eventual complementară), fie dintr-un gri de alb-negru în care se adaugă puţină culoare. În lumea griurilor este decisivă sensibilitatea artistului.

O serie de griuri purtau cândva nume distincte, iar alcătuirea lor era transmisă prin tradiţia breslelor: *berettino, cignerognolo, culoare neutră, linău, reft* etc. Din nomenclatura griurilor preparate anume şi utilizate (rar) în pictură se pot cita câteva exemple.

GRI DAVY. Sortiment modern al *griului de ardezie.*

GRI DE ARDEZIE. Culoare preparată din ardezie (cu tonuri gri) măcinată şi spălată. Utilizată în pictura murală de la Herculanum (sec. III î.Hs.), durabilitatea ei este remarcabilă. Sin. *gri Davy.*

GRI DE MANGAL. Gri-negru, preparat din mangal, folosit câteodată — impropriu — ca pigment. (Cărbunele de desen numit *fusain* transformat în pulbere fină, dă griuri plăcute şi rezistente în frescă).

GRI MINERAL. Culoare antică, gri albăstruie, creată ca produs secundar odată cu albastrul de lapis lazzuli (care, în natură, se găseşte amestecat cu o piatră cenuşie). Este stabilă ca pigment, dar fără putere de colorare. Sin. *albastru de cenuşă, cenuşă de ultramarin.*

GRI PAINE. Culoare pe bază de apă, produsă prin amestec fizic de negru, ocru şi ultramarin.

* * *

CULORILE ROȘII

Roșul este o culoare fundamentală a spectrului solar, care nu poate fi creată prin amestec, ale cărei lungimi de undă variază între circa 650-800 milimicroni.

Pigmenții roșii se prepară prin prelucrarea unor materii minerale și vegetale, sau pe cale chimică. Familie mare de culori, ale căror nume amintesc uneori materia primă din care au fost extrase, alteori locul de proveniență, ori sunt născocite.

AURIPIGMENT ROȘU. V. *auripigment* (la culorile galbene).

BĂCAN ROȘU. Băcanul este denumirea generică purtată odinioară, la noi, de unele culori roșii-violacee, cât și de lemnul tinctorial din care proveneau acestea. Folosirea lui în Europa este consemnată începând din secolul al XII-lea, fiind adus inițial din Orient (și mai târziu din America). În Evul Mediu a fost o importantă sursă de culori pentru textile, sau de coloranți pentru lacurile roșii. Îl menționează Cennini (ca *vermiglio* sau *verzino*), Dionisie din Furna (ca util pentru "întărirea" culorilor *lacca* și *cârmâz*) și alți autori. La începutul secolului nostru mai avea încă unele utilizări. Numele esențelor lemnoase: *lemn de Brazilia, lemn de Campèche, lemn de Pernambuc sau lemn roșu, lotur, vernaboch* etc. Denumiri vechi ale culorii: *brazilium, lac de Brazilia, lac de Pernambuc, lac de Veneția, roșu de Flandra, vermiglio, violet vegetal.*

BOL. Argilă grasă, fină, pigmentată natural de oxidul sau de silicatul de fier în roșu întunecat sau galben. Asemenea argile sunt folosite în Antichitate și mai ales în Evul Mediu (dar și mai târziu) ca pigmenți, pentru colorarea grundurilor sau la prepararea anumitor suprafețe ce urmau a fi aurite. Bolul de Armenia ne apare ca sortimentul optim pentru poleiri. Denumiri: *bol armenesc* sau *de Armenia, bol de Sinope, bol galben, bol oriental), bolos, chilermeneu, pământ de Lemnos, vol* etc.

CAPUT MORTUUM. Roșu-violaceu rece. Este unul din multele sortimente preparate artificial pe baza oxidului de fier. Astfel de culori purtau nume ca: *rubrica* (în Antichitate), *colcotar, amatisto* etc. În ciuda numelui macabru, este durabil, stabil la lumină și în amestecuri; are o sicativitate mai

redusă când e frecat cu ulei.

CARMIN. Roşu-vişiniu intens, preparat din gogoşile coşenilei *(cocus cacti)*, o insectă originară din Mexic. (Se pare că anticii preparau carminul dintr-o insectă europeană). Colorantul extras — acidul carminic —, folosit cu deosebire în boiangerie, pentru a fi utilizat şi în pictură se fixează pe un "corp" neutru (alumina etc.), însă tentele, iniţial frumoase, se decolorează cu vremea. Denumiri (unele comune cu ale cârmâzului vegetal): *carmin de coşenilă, carmin-lac, carmin Nacart, cârmâz, grana, kermes, lac carminat, lac florentin, lac münchenez, lac parizian, lac vienez, roşu de coşenilă, roşu de rodie.*

(Există şi alte "carminuri": *carmin chinezesc* — care e un cinabru, *carmin de carthame* — din planta *carthamus tinctoris, carmin de garanţă — extras din planta rubia tinctorum, carmin d'orseille* —extras din lichenul *rocella tinctoria, carmin olandez* — extras din răşina *gumi-lac, carmin permanent* — pigment organic sintetic superior anilinelor, apărut în ultimii zeci de ani, şi alte câteva, destinate exclusiv boiangeriei).

CHINOVAR. V. *cinabru*

CINABRU. Roşu intens, cu tonuri mai calde sau mai reci, natural sau artificial. Este o sulfură de mercur cristalină. La lumină se întunecă, în amestecuri se modifică, este relativ toxic. Deşi instabil, pictorii l-au folosit în toate tehnicile lor, începând din Egiptul Antic şi până la apariţia mult mai solidului vermillon de cadmiu — cu care se aseamănă adesea ca tentă — care l-a substituit. Alte denumiri: *carmin chinezesc, chinovar, cinabru de munte* şi *de Veneţia, millos, ţinobăr, vermillon de China, vermillon de mercur, vermillon englez, vermillon francez, vermillon permanent.*

(Roşuri cu nume asemănătoare: *cinabru austriac* — care este roşul sau oranjul de crom, *cinabru de antimoniu* — sulfură de antimoniu, inventat în 1847 în Scoţia, *cinabru ecarlat* — pigment sintetic foarte toxic, iodură de mercur, azi abandonat, *cinabru mineral* — un roşu din hematită etc.).

CÂRMÂZ. Roşu violaceu cu două proveniențe: una animală, extrasă din coşenilă (v. *carmin*) şi alta vegetală, extrasă din planta cu acelaşi nume *(phytolacca decandra)*, ambele mult utilizate în boiangeria medievală pentru a înlocui purpura. În pictură se folosea fie direct, fie fixat pe alumină. Culoare frumoasă, dar instabilă.

LAC DE GARANŢĂ. Culoare-lac profundă, zmeurie, extrasă iniţial din rădăcinile de roibă, numită şi garanţă *(rubia tinctorum)*, cultivată ca plantă tinctorială în zonele temperate ale Europei începând cu secolul al XIII-lea.

Cunoscut şi folosit din Antichitate — după Pliniu şi Vitruviu — şi până astăzi, deşi incompatibil cu varul, lacul de garanță este prezent totuşi până şi în pictura *al secco* (Europa, China, India etc.). Însuşirile culorii, inclusiv tenta, variază după metodele (complicate) de preparare. Dificil, în pictura de ulei (tehnica în care a fost cel mai utilizat) rezistă bine doar dacă e aşternut în pelicule de grosimi medii (demi-pastă), pus ca glasiu, dispare cu timpul, iar în plină pastă se întunecă şi craclează. Prin frecare, absoarbe mult ulei (până la 70%), se usucă lent şi este transparent. Pigmentul a fost optimizat după anul 1826, când chimiştii francezi Robiquet şi Colin au identificat elementele colorante ale roibei — dintre care alizarina şi purpurina sunt cele mai preţioase. Lacul de garanță naturală trece drept cea mai durabilă dintre culorile vegetale. Spre sfârşitul secolului al XIX-lea lacul natural îşi are un concurent puternic în *alizarina sintetică,* pe bază de antracen, preparată pentru prima oară în anul 1868 de chimiştii germani Graebe şi Lieberman. Din această alizarină se prepară culori mai intense şi mai ieftine (tentele lor putând fi roşii, galbene, brune, verzi, albastre şi violete). Denumirile uzuale ale garanţelor sunt numeroase şi uneori confuze. Sin. *roşu de Madeira.*

LACURI ROŞII. Culori-lac preparate din coloranți fixați pe materii neutre. Majoritatea au origini organice şi ca atare sunt mai mult sau mai puțin perisabile. Mai durabile sunt garanţele şi îndeosebi "lacurile de fier" (marsurile). Unele lacuri roşii sunt diverse sortimente de *carmin,* altele provin din *băcan roşu,* altele sunt oxizi de fier precipitați (v. *roşu de mars*); *lacul de iederă* este o culoare medievală menționată în texte începând cu secolul al XII-lea, destul de confuz ca origine; *lacul geranium,* rece carminiu, este produs din anilină; *lacul indian* se prepară din gumi-lac; *lacul stacojiu* are o compoziție incertă. Există multe asemenea lacuri roşii, preparate din scoarţele, rădăcinile, frunzele de arbori etc., folosite local.

LACCA. Vişiniu de proveniență organică, folosit încă din Evul Mediu. Se prepara din resturi de țesături vopsite cu coloranți extraşi din insecte, prin fierbere cu leşie, în prezența alaunului; după decantare, pigmentul rămas se usca, se măcina şi se freca cu liantul. O altă asemenea culoare, consemnată de Cennini, se prepara din gumi-lac. Dionisie din Furna menționează o lacca obținută, se pare, din destrămături ("tzimarismata"), cârmâz, indigo etc. Toate acestea aveau o slabă putere de acoperire şi o la fel de slabă durabilitate. Alte denumiri: *lac, laccă, (*var. *leacă), sanguineo.*

LAQUE-LAQUE. Roşu puțin durabil, preparat odinioară dintr-un colorant extras din gumi-lac. Sin. *carmin olandez, lac indian (*v. şi *lacca).*

MILLOS. Numele grecesc al cinabrului natural.

MINIU DE PLUMB. Roşu-oranj intens, folosit din antichitatea clasică şi până azi. Există un miniu natural şi altul artificial. După Pliniu, descoperirea celui artificial a fost făcută incidental de pictorul grec Nicias (la aprox. 330 î. Hs.), cu ocazia incendierii oraşului Pireu, când o ceruză albă, a devenit roşie din pricina temperaturii ridicate. Pentru pictorul antic şi medieval miniul şi cinabrul sunt singurele roşuri strălucitoare de care putea dispune. Termenul *miniare* avea în Evul Mediu înţelesul de "a lucra cu miniu", şi se lucra într-adevăr mult cu această culoare incandescentă şi ieftină, mai ales pentru anluminuri. Miniul este o combinaţie de plumb cu mult oxigen (tetraoxid de plumb). Este toxic, alterează amestecurile, iar frecat cu ulei (indice de absorbţie 10-15%) se decolorează complet ori se întunecă din cauza hidrogenului sulfurat din atmosferă. Acoperă însă bine, are o sicativitate foarte bună, rezistă la căldură, aderă bine la suprafeţe metalice, pe care le protejează împotriva ruginei — domeniu în care pare imbatabil. Este nefolosibil la lucrările menite să dureze. Alte denumiri: *ammion, cerussa purpurae, cerusa usta, lambez, oranj de Saturn, plumb roşu, roşu de Paris, roşu de plumb, roşu de Saturn* etc.

MORELLE SALT. Oxid roşu de fier, preparat manual. V. *roşu de mars.*

OCRU ROŞU. Roşu cărămiziu, natural sau preparat prin calcinarea ocrului galben, numit şi *pământ roşu* (v. cuv.).

ORSEL. Roşu violaceu, folosit în pictura şi mai cu seamă în boiangeria medievală şi renascentistă, obţinut prin prelucrarea unor licheni din familia cladoniaceelor, care vieţuiesc pe stâncile maritime. Este lipsit de durabilitate. Alte nume: *carmin d'orseille, violet de lichen.*

OXID ROŞU. Roşu rupt, preparat artificial. (Unii înglobează sub această titulatură şi roşurile naturale compuse din oxizi de fier). V. *roşu de mars.*

PĂMÂNT ROŞU. Numele generic al unor roşuri naturale, cu tonuri care variază, folosite din Preistorie şi până azi. Culorile roşii de pământ — denumite uneori şi *ocruri roşii* — sunt combinaţii chimice bogate în oxid de fier (între 10-80%), care mai conţin siliciu, aluminiu etc. Se obţin prin prelucrări fizice (măcinări, spălări etc.) ale pigmentului aflat în cariere, având o rezistenţă excepţională la lumină, la intemperii şi în contact cu varul; sunt foarte durabile, fie libere, fie în amestecuri. Au fost folosite în toate tehnicile şi preţuite în chip deosebit de freschişti. Denumiri: *bol, cerlen, pământ de Lemnos, pământ de Sinope, pământ de Pozzuoli, roşu de Neapole, roşu de*

Nürnberg, roşu de Prusia, roşu de Viena, roşu englez, roşu imperial, roşu indian, roşu persan, roşu turcesc, roşu venețian, roşu golf (sau oxid de golf Persic), sanguină, sinopia, rubrica etc.

ROŞU ACRIDON. Roşu saturat, fix la lumină, rezistent la factorii ambientali. Culoare organică sintetică, apărută în ultimii zeci de ani în America.

ROŞU DE ANVERS. Pigment numit şi *roşu luminos* (v. cuv.).

ROŞU DE ARSENIC. Roşu cu tonuri variate, numit şi *realgar,* puțin folosit, fiind toxic şi nedurabil. Este o sulfură de arsenic.

ROŞU DE BENGAL. Nume purtat uneori şi de *roşul indian* (v. cuv.).

ROŞU DE CADMIU. Roşu saturat, cu tonuri variind între oranj, deschis, închis şi purpuriu, de nelipsit pe paleta pictorului contemporan, este creat în secolul nostru de chimia modernă a culorilor (prezentat în Germania de Haen în 1907 sau, după alte surse în 1912); chimic, este o sulfo-seleniură de cadmiu, în care proporția sporită de seleniură de cadmiu sporeşte profunzimea tonului; culoarea depinde şi de forma hexagonală a cristalelor de sulfură de cadmiu, care poate fi modificată (o frecare exagerată a pigmentului poate modifica roşul în brun). Cadmiul roşu este mai rezistent decât galbenul, acoperă bine, rămâne fix la lumină, nu cedează uşor nici la alți agenți externi, inclusiv la temperatură; când este frecat cu ulei — pe care îl absoarbe în proporție de 25-30-40% — are o sicativitate mediocră (mai scăzută decât a galbenului), dar străluceşte mai puternic decât în stare de pulbere, ori decât atunci când e frecat cu un alt liant. Suportă bine amestecurile cu alburile moderne, dar poate surprinde în alte amestecuri; trebuie supravegheate melanjurile cu plumbul şi cu pământurile. Cadmiul roşu este astăzi utilizat în toate tehnicile picturii, ca şi în multe scopuri industriale. Sin.: *roşu de seleniu.*

ROŞU DE CALAICAN. Pigment intens, preparat artificial. În Italia (secolele XVI-XVII) se numea *calcantum exustum*. Este un oxid de fier nehidratat, stabil la lumină, utilizat în frescă.

ROŞU DE CHINA. V. *roşu de crom.*

ROŞU DE COŞENILĂ. V. *carmin.*

ROŞU DE CROM. Roşu aprins — ca vermillonul, folosit din anul 1797. Este un cromat de plumb nehidratat (superior galbenului de crom). Datorită structurii sale cristaline, îşi schimbă culoarea la o frecare prelungită. Este opac, însă nu rezistă la lumină şi în amestecuri — ca toți cromații. A fost utilizat în pictura de ulei (indice de absorbție 35-40%), în tempera, pastel şi chiar în

frescă. Înlocuit în pictură de cadmiuri, din roşul de crom se prepară astăzi vopsele ieftine. Sin. *cinabru* (sau *vermillon) austriac, crom roşu, roşu de China, roşu derby, roşu persan.*

ROŞU DE ERYTRINĂ. Pigment modern, asemănător cu lacul de garanță, obținut din minereu (arseniat de cobalt hidratat) sau pe cale artificială. Pigment frumos, foarte stabil, dar folosit rar.

ROŞU DE FLANDRA. V. *băcan roşu.*

ROŞU DE HEMATITĂ (nume nestandardizat). Roşul-violaceu din hematită este prezent în fresca antică — etruscă, greacă şi romană. În Evul Mediu era unul din roşurile bune, între secolele XIV- XVII fiind foarte utilizat în Italia (unde Cennini pare a-l numi *amatisto sau amatito)* şi Spania. Se obține din hematită, un oxid de fier concentrat. Dată fiind proveniența sa naturală, culoarea se prezenta în tonuri variabile, dar rezistente la lumină, în amestecuri şi la acțiunea agenților naturali. A fost mult folosit în frescă (dar şi pentru colorarea pergamentului, a hârtiei pentru desen etc.). Sin. *cinabru mineral.*

ROŞU DE MADERA. V. *lac de garanță.*

ROŞU DE MARS. Denumire generică a câtorva excelente roşuri moderne, obținute artificial, numite şi *lacuri de fier roşii.* Aparțin gamei roşurilor de pământ, având însă o cromatică mai intensă, dar tenta lor variază şi după forma, mărimea sau felul dispersiei particulelor în lianți (cele mici, lamelare, tind spre oranj, cele mari spre violet). Marsurile oranjii sunt numite uneori *roşu luminos (*engl. *light red),* cele purpurii, *violet de mars* iar cele albăstrii, *roşu indian.* Chimic, toate sunt oxizi de fier precipitați. Culori stabile la lumină, la agenți chimici şi la intemperii. Frecate cu ulei (indice de absorbție între 15- 60%), se usucă ceva mai greu decât corespondentele naturale. Oxizii de fier artificiali i-au înlocuit în mare măsură pe omologii lor naturali, în toate tehnicile picturii, ca şi în industrie: pentru vopsele, emailuri, pulberi, cimenturi etc. Alte denumiri: *morelle salt, oxid roşu, roşu de Prusia, roşu englez, roşu indian, roşu luminos, roşu pompeian, roşu spaniol, roşu van Dyck, roşu Venețian.*

ROŞU DE NEAPOLE. V. *pământ roşu.*

ROŞU DE NÜRNBERG. V. *pământ roşu.*

ROŞU DE PARIS. V. *miniu de plumb.*

ROŞU DE PLUMB. V. *miniu de plumb.*

ROŞU DE POZZUOLI. Pigment "roz somon" sau de culoarea cărnii proaspete, care era extrasă din cariere aflate la Pozzuoli (aproape de Vezuviu),

încă din Roma antică. În compoziția lui intră oxizii de fier, de aluminiu și de calciu, magneziu, siliciu etc. Se prepară și artificial. Are o stabilitate absolută, liber sau în amestecuri. Se folosește și frecat în ulei, dar căutarea cea mai mare o are în pictura murală. Alte nume: *pământ de Pozzuoli, pământ roz.*

ROȘU DE PRUSIA. V. *pământ roșu.*

ROȘU DE SATURN. În cromatologie, culoarea cea mai caldă a spectrului solar. V. *miniu de plumb.*

ROȘU DE SELENIU. V. *roșu de cadmiu.*

ROȘU DE VIENA. V. *pământ roșu.*

ROȘU DERBY. V. *roșu crom.*

ROȘU ENGLEZ. Culoare de pământ sau de mars, stabilă și durabilă ca toate pământurile. Pigmentul artificial, "veritabilă purpură, ar merita să fie mai bine cunoscut. Acest roșu purpuriu este fără echivalent în gama pământurilor" (Xavier de Langlais); chimic, este un oxid de fier, la fel de rezistent ca și corespondentul său natural, dar mai colorat; frecat cu ulei are o sicativitate bună, cu ceva mai scăzută decât a roșului de pământ.

ROȘU HARRISON. Roșu vișiniu, luminos, din grupa de culori organice sintetice contemporane. Mai rezistent decât anilinele, dar insuficient de durabil.

ROȘU INDIAN. 1. Roșu temperat, natural sau artificial; primul, un pământ, era prezent în arta pictorilor muraliști din secolul al XIX-lea, fiind adus din India (Bengal) — motiv pentru care se mai numea *roșu de Bengal;* pigmentul artificial face parte dintre cele mai bune culori roșii de mars; este un oxid roșu de fier. 2. Culoare preluată de la indienii americani, folosită de mai vechii pictori ai lumii noi. 3. Culoare medievală (numită uneori *sandalină*), extrasă din santal.

ROȘU LUMINOS. (engl. *light red*). Denumirea americană a unui roșu viu, oranjiu — culoare de mars. Fiind un oxid de fier pur, posedă integral calitățile marsurilor roșii. Inițial aceeași denumire o avea și un pământ roșu, mai puțin solid. Se mai numea *roșu de Anvers* etc.

ROȘU PARA. Vișiniu rece, ușor rupt, contemporan. Pigment organic sintetic (paranitranilină) de o stabilitate relativă, se dizolvă în ulei. Este indicat pentru lucrările ce nu pretind durabilitate. (O variantă a lui se numește *roșu semnal).*

ROȘU PERMANENT. Numele mai multor culori, printre care roșul intens. numit *cinabru* (sulfură de mercur, un roșu cald, preparat artificial), a

altui roşu artificial ("pigment mixt") etc.

ROŞU PERSAN. 1. *Roşu indian.* 2. O variantă a *roşului de crom.*

ROŞU PIRANTRON (engl. *pyranthrone red.*) Roşu saturat, stabil la lumină şi la agenţii atmosferici (pigment organic sintetic), aparţinând culorilor apărute în ultimii zeci de ani în SUA, superioare anilinelor.

ROŞU POMPEIAN. Iniţial un pământ roşu, preparat apoi şi artificial (culoare de mars).

ROŞU QUINACRIDON. Roşu saturat care se prezintă fie într-un ton oranjiu (numit *roz-roşu thalo*), fie într-unul albăstrui (când este numit *quinacridon Magenta*). Stabil la lumină şi la agenţii atmosferici, este o culoare organică sintetică apărută de câţiva zeci de ani în America, superioară anilinelor.

ROŞU REGAL. Culoare-lac roşie, luminoasă, preparată din eosină (deci instabilă).

ROŞU SEMNAL. O varietate de *roşu para* (V. cuv.).

ROŞU SPANIOL. Oxid de fier natural sau artificial (culoare de mars), rezistent.

ROŞU TOLUIDIN. Pigment roşu-oranjiu saturat, instabil; este un colorant azoic modern. Nu se foloseşte pentru lucrări ce pretind durabilitate.

ROŞU TOSCAN. Roşu temperat, care poate fi preparat din alizarină, pe baza oxidului de fier (când este o culoare de mars), sau poate avea alte compoziţii (când trebuie privit cu reticenţă). Culoare-lac utilizabilă în lucrări ce nu necesită durabilitate.

ROŞU TURCESC. V. *pământ roşu.*

ROŞU VAN DYCK. 1. Roşu brun produs în mai multe tonuri, nu prea folosit; chimic, este o ferocianură de cupru, toxică, stabilă la lumină, dar care se înnegreşte în contact cu sulful. Sin. *brun de Roma, brun florentin, brun Hatchett.* 2. Un roşu oxid de fier (mars).

ROŞU VENEŢIAN. Roşu cărămiziu natural (argilă colorată cu oxid de fier, între 15-40%) sau artificial (variantă în care proporţia oxidului de fier rămâne cam la fel, restul fiind materii de umplutură). Varianta artificială este fixă la lumină şi în amestecuri, ca şi pământul natural, dar mai colorată; aglutinată cu ulei, are o sicativitate medie. Ambele sunt utilizate în toate tehnicile picturii.

ROŞU VERMILLON. V. *vermillon.*

RUBRICA. Varietate de pământ roşu divers nuanţat, extras din câteva

localități aflate în apropierea Romei antice. Este un oxid de fier natural (Var. *rubia, rubea).*

SANGUINĂ. Roşu temperat (oxid natural de fier) folosit încă din Antichitate. Varietatea cea mai căutată, se numea *sinopia* (v. cuv.). În vremea noastră este cunoscută datorită batoanelor (de sanguină) pentru desen.

SINOPIA. Roşu folosit în pictura antică şi medievală, bogat în oxid de fier. Romanii îl aduceau din localitatea Sinope (un port pe coasta Mării Negre, în Asia Mică), aceasta fiind varietatea cea mai căutată; altele erau aduse din Africa, Egipt şi insulele Baleare. Cennini o denumeşte "sinopia sau porfir", menționând-o utilă pentru tehnicile murale, ca şi pentru lucrul pe panou; în sinopia se desena uneori peretele destinat frescei. Cu vremea denumirea culorii cuprinde cam toate pământurile(sau "ocrurile") roşii. Meşterii de tradiție bizantină o numeau *sinope, sinoper, sinopis, sinoplă* etc.

SÂNGELE DE DRAGON. Materie colorantă, secretată sub forma unei rășini transparente, de culoare roşie-sângerie, de unele vegetale exotice. A slujit odinioară la fabricarea unor culori roşii sau galbene (v. şi cap. *Rășinile).*

TERRA SIGILLATA. Pământ roşu natural, cu un ton deschis, folosit în Antichitate. Se aducea la Roma din insula Lemnos, sub forma unor "pâinişoare" care, pentru autenticitate, purtau un sigiliu (o căprioară — simbolul zeiței Diana). Sin. *bol, pământ de Lemnos, sinopia.*

ULTRAMARIN ROŞU. Pigment roşu obținut în procesul de fabricare al albastrului ultramarin, de a cărui compoziție chimică se apropie. Se foloseşte rar, mai mult în tehnicile pe bază de medii apoase.

VERMILLON. 1. Numele unui roşu-oranj intens (sulfură de mercur) şi totodată denumirea generică a sortimentelor relativ moderne — preparate artificial — de *cinabru* (v. cuv.), denumite: *vermillon de China, vermillon de mercur, vermillon englez, vermillon francez, vermillon permanent, vermillon stacojiu* etc. 2. Există un pigment mai nou, net superior ca rezistență şi strălucire celui vechi: vermillonul de cadmiu. Posedând calitățile cadmiurilor moderne (stabilitate, durabilitate etc.), acesta a înlocuit definitiv vermillonul de mercur. 3. *Vermillonul american* este un roşu viu, preparat din aniline fixate pe miniu de plumb, roşu de crom etc.; durabilitatea lui este variabilă.

* * *

CULORILE ORANJ

Oranjul (portocaliul) este una dintre culorile spectrului solar, situat între roşu şi galben, prin amestecul cărora poate fi compus. Are lungimea de undă de 640-590 milimicroni.

S-au fabricat puține culori oranj pentru pictură.

BROMINATED ANTHANTHRONE ORANGE (engl.). Culoare organică sintetică apărută în ultimii zeci de ani în SUA, intensă şi stabilă la lumină şi la agenții ambientali.

ORANJUL DE ANTIMONIU. Pigment inventat de Murdock (Scoția) în anul 1847, stabil la lumină şi în amestecuri; întunecă culorile de plumb din pricina sulfului încorporat (este un trisulfat de antimoniu). L-a înlocuit oranjul de cadmiu.

ORANJ DE ARSENIC. Culoare naturală sau artificială cunoscută din epoci îndepărtate, întrebuințată spordaic, fiind toxică şi nedurabilă. Italienii o numeau *risalgallo.* Având o origine şi o compoziție apropiate, i s-a mai spus uneori şi *auripigment* roşu sau *roşu de arsenic.*

ORANJ DE CADMIU. Oranj luminos din familia cadmiurilor. Calități: este stabil la lumină şi în amestecuri, acoperă bine în tehnica uleiului (indice de absorbție 45%), are o bună sicativitate. Este o sulfo-seleniură de cadmiu, în care predomină sulfura de cadmiu.

ORANJ DE CROM. Culoare artificială asemănătoare oranjului de cadmiu. Apărut în 1797, este un cromat de plumb mai durabil decât galbenul de crom, cu o bună putere de acoperire. Se foloseşte mult la fabricarea culorilor ieftine (deoarece se întunecă ori se înverzeşte). L-a înlocuit oranjul de cadmiu. A fost denumit şi *cinabru austriac sau crom oranj.*

ORANJ DE MARS. Pigment artificial derivat din compuşii fierului (culoare de mars), cu o tentă cărămizie. Este o culoare durabilă, stabilă, care posedă o bună sicativitate în tehnica uleiului (pe care îl absoarbe între 50-60%). Se foloseşte în toate tehnicile. Chimic, este un oxid de fier precipitat.

ORANJ DE SATURN. V. *miniu de plumb* (la culorile roşii).

ORANJ MINERAL. Pigment asemănător miniului de plumb, mai pal, gălbui, folosit mai mult în industrie.

ORANJ NEUTRU. Amestec fizic de cadmiu, oxid roşu etc.

ORANJ PERSAN. Culoare-lac cu compoziţie incertă, instabilă.

VERMILLON ORANJ. Culoare de cadmiu, modernă, solidă şi durabilă, asemănătoare cadmiurilor.

* * *

CULORILE GALBENE

Culoare de bază a spectrului solar, galbenul nu poate fi creat prin amestecul altor culori. Se măsoară în lungimi de undă ce variază între 550-590 milimicroni.

Culori galbene se obţin din anumite minerale (acestea fiind cele mai durabile) şi organice (cu tente frumoase dar perisabile), sau pe cale chimică.

ANTRAPIRIMIDINĂ GALBENĂ. Galben intens, fix la lumină şi la agenţii atmosferici, din seria culorilor organice sintetice, apărute nu demult în America (superioare anilinelor).

ARZICA. Galben cunoscut în Evul Mediu, pomenit de Cennini ca "o substanţă chimică", folosit rar de miniaturişti, dar util şi pentru panou. (Sunt supoziţii că ar fi masicotul, lacul de rezeda, ori gumi-gut).

AUR MOZAIC. Galben medieval care imita aurul, al cărui nume ciudat nu poate fi explicat. Se pare că a apărut în secolul al XIII-lea; oricum, Cennini îl consemnează spunându-i *porporina* (utilizabilă în pictura de manuscris, mai rar pentru panou). Se crede că este o sulfură de staniu.

AUREOLIN. Galben-auriu preparat de N.W. Fischer în 1830 şi folosit — poate mai mult, în Anglia. Culoare controversată care, chimic, este un azotat de cobalt şi potasiu. Sin. *galben de cobalt.*

AURIPIGMENT. Denumire generică a unor pigmenţi aurii şi roşii utilizaţi începând din secolul al IV-lea î. Hr. şi până aproape de zilele noastre. Fie ele naturale sau artificiale, nu au stabilitate nici la lumină, nici în amestecuri, fiind foarte toxice (datorită arsenicului încorporat: sunt sulfuri de arsenic). În erminii apar ca *arpigmen, arsenic, arsenicon.* Alte denumiri: *galben de China, galben regal, orpigment, orpimento, orpin, reaglar galben.*

GALBEN BILIAR. Culoare obţinută din fierea peştilor mari, cu unele adaosuri (cretă etc.). Înlocuia auripigmentul în crisografia (scrierea cu aur)

medievală. Se crede a fi fost folosită și în Grecia antică — extrasă din bilă de broască țestoasă.

GALBEN BRILIANT. *Galben de Neapole* (v. cuv.), autentic, sau produs prin amestec fizic, asemănător.

GALBEN CITRON. Numele *galbenului de zinc* (v. cuv.) sau al altor pigmenți galben-verzui, cu alte compoziții chimice.

GALBEN DE ANTIMONIU. Pigment asemănător prin compoziție și comportament cu *galbenul de Neapole* (este un antimoniat de plumb).

GALBEN DE BARIU. Galben-verzui deschis, saturat, apărut pe la începutul secolului al XIX-lea. Frecat cu ulei, îl absoarbe în cantitate mică; se usucă bine, este ușor transparent. Este un cromat de bariu (cel mai bun dintre cromați) care se înverzește la lumină, fiind și relativ toxic. Sin. *galben citron* (uneori), *galben permanent.*

GALBEN DE CADMIU. Galben modern, strălucitor și durabil, utilizat în toate tehnicile pictorului, inclusiv în pictura murală. (Se consemnează totuși întrebuințarea mineralului *greenockit,* compus din sulfuri de cadmiu, cu 2000 de ani în urmă). Cadmiurile galbene și oranj sunt sulfuri de cadmiu, obținute de Stromayer și Herman în anul 1817. (Sortimentele mai recente, îmbunătățite, conțin sulfat de bariu combinat chimic cu cadmiul, numindu-se uneori *culori de cadmiu-bariu* sau *cadmioponi;* galbenul deschis conține până la 50-60% blanc fix). Galbenul de cadmiu frecat cu ulei, pe care îl absoarbe în proporție numai de 15-25%, se usucă bine, este opac, stabil la lumină și la agenții atmosferici, rezistă până la o temperatură de 700 grade. Galbenul de cadmiu-citron și alte galbenuri deschise au totuși o stabilitate mai redusă, întunecându-se, iar surplusul de sulf pe care îl conțin, reclamă, teoretic, unele precauții față de amestecurile cu culorile de plumb. În comerț întâlnim tonuri deschise, medii închise, citron, oranj etc. Sin *aurora yellow, galben de Orient.*

GALBEN DE CHINA. Auripigment artificial (v. mai sus).

GALBEN DE COBALT. V. *aureolin.*

GALBEN DE CROM. Galben cald și intens, descoperit în anul 1809. Este un cromat de plumb, în amestec izomorf cu sulfatul de plumb, care posedă neajunsurile cromaților. (Produs industrial în câteva tonuri, opacitatea, intensitatea și rezistența lui cresc pe măsură ce tonurile variază de la un galben deschis, spre unul mai închis, oranjiu. La lumină se înverzește și se întunecă, mai ales în stadiul inițial. Între aceste limite, are o largă aplicativitate în vopsitorie — deoarece cromatica sa intensă permite adaosuri, deci producerea

multor pigmenți ieftini). Pigmentul preparat pentru pictură, acoperă bine, prin frecare absoarbe ulei puțin (25-30%), are o sicativitate bună, dar rămâne instabil la lumină, nu rezistă nici măcar la emanațiile sulfuroase din atmosferă și se întunecă în amestecuri. Tehnologii recomandă să fie evitat. Sin. *galben de Köln, galben de Leipzig, galben de Paris, crom galben.*

GALBEN DE FIER. V. *galben de mars.*

GALBEN DE GARANȚĂ. Culoare-lac produsă din alizarină sau obținută dintr-un colorant extras din scoarța stejarului nord american *quercus tinctoria*, fixat pe alumină și staniu.

GALBEN DE HANSA. Culoare gălbuie, deschisă, preparată pe baza unui colorant sintetic modern (*pigment yellow*), cu putere de acoperire modestă, utilizabilă în toate tehnicile. Sin. *galben monolit.*

GALBEN DE KASSEL. V. *galben Turner.*

GALBEN DE KÖLN. V. *galben de crom.*

GALBEN DE LEIPZIG. V. *galben de crom.*

GALBEN DE MARS. Ocru saturat, stabil ca toate culorile de mars. Prin frecare absoarbe ulei până la 50-60% și are o sicativitate mai redusă decât a pământului natural, fiind ceva mai puțin opac. Este un oxid de fier precipitat. Sin. *oxid galben de fier, galben de fier, ferite, ferox.*

GALBEN DE MERCUR. Galben-verzui deschis, foarte toxic, care se întunecă. Este un sulfat bazic de cupru. Sin. *turbit mineral, galben mineral.*

GALBEN DE MONTPELLIER. V. *galben Turner.*

GALBEN DE NEAPOLE. Culoare frumoasă, palidă, de la un gălbui deschis la un galben portocaliu sau la unul ce tinde spre roz, cu o vechime incertă (pare prezentă în plăcile ceramice babiloniene). Cennini, în secolul al XV-lea o numește *giallorino.* Inițial era o rocă vulcanică produsă de Vezuviu (lângă Neapole); prelucrată după procedee rămase obscure, se folosește în frescă și în tempera. Pe lângă varianta naturală, foarte căutată și scumpă, există și una preparată artificial, menționată în tratatele din secolele XVI-XVII ca *giallorino di Flandra* sau *di Venezia.* Chimic, galbenul de Neapole este un antimoniat de plumb, stabil la lumină, dar toxic. După frecarea cu uleiul (indice de absorbție mic), rămâne opac și se usucă bine. Având carențele culorilor de plumb, alterându-se în contact cu fierul (chiar și cu cuțitul de paletă), durabilitatea lui depinde de acuratețea preparării. Astăzi se fabrică după metode diverse, fiind imitat uneori prin amestecuri fizice. Nume vechi: *galben de antimoniu, galben de Țarigrad, galben de Veneția.* Sin. *galben briliant.*

GALBEN DE PARIS. V. *galben de crom.*

GALBEN DE PLUMB. V. *masicot.*

GALBEN DE STRONȚIU. Culoare asemănătoare lămâii, destul de durabilă. Este un cromat de stronțiu, apărut în 1836.

GALBEN DE ȘOFRAN. Galben-auriu saturat, obținut din stigmatele și petalele șofranului *(crocus sativus),* uneori a șofrănașului (*carthamus tinctorius*). Frumos, dar instabil la lumină, este prezent totuși în miniaturile medievale și în tempera pe panou sau pe perete (*al secco*). Este utilizat și în arta bizantină. Sin. *croc, safrani.*

GALBEN DE URANIU. Culoare cu o fluorescență verzuie, transparentă și durabilă. Scumpă, era folosită mai ales în ceramică, în America (înaintea utilizării uraniului pentru fisiunea atomică). Este un oxid de uraniu.

GALBEN DE VENEȚIA. V. *galben de Neapole.*

GALBEN DE ZINC. Galben intens, ca lămâia, apărut cam pe la 1850. Este un cromat dublu, de zinc și de potasiu, care acoperă mediu; este relativ toxic, instabil la lumină și în amestecuri. Prin frecare absoarbe o cantitate moderată de ulei; se usucă bine și este destul de durabil. Situat, calitativ, deasupra galbenului de crom, dar sub cel de bariu și stronțiu, se folosește și în industria coloranților. Sin. *galben citron, jaune bouton d'or, zinc chrome.*

GALBEN INDIAN. Galben-auriu intens, inimitabil, de origine animală. Prezent cu multe secole în urmă în pictura Extremului Orient, a apărut în Europa în jurul anului 1800, adus din India, unde se prepara prin menținerea la cald a dejecțiilor de vită în frunze de mangotier, sau din urina vacilor și cămilelor hrănite cu aceleași frunze. Chimic, este o sare a acidului euxantinic combinat cu oxidul de magneziu. Este relativ stabil, lipsit de toxicitate, acoperă bine, dar se usucă greu și este parțial solubil în apă, chiar când are ca liant uleiul (împotriva diluției era vernisat). Prin frecare absoarbe ulei în proporție de 100%, provocând întunecări ulterioare. Deși i se cunoaște compoziția, pigmentul n-a fost fabricat la scară largă, în schimb, fiind scump, este adesea imitat cu aniline etc. Sin. *puree.*

GALBEN KASSLER. V. *galben Turner.*

GALBEN MINERAL. Nume purtat uneori de *galbenul Turner* (v. cuv.). de *galbenul de mercur* și de *turbitul mineral.*

GALBEN MONOLIT. Numele american al *galbenului de Hansa* (v. cuv.).

GALBEN PATENT. V. *galben Turner.*

GALBEN PERMANENT. 1. *Galben de bariu* (v. cuv.) 2. Numele unor pigmenți sintetici.

GALBEN REGAL. 1. Auripigment artificial, apărut la începutul secolului al XVIII-lea, perisabil și toxic ca cel natural. 2. Alt nume al *masicotului* (v. mai. jos).

GALBEN TURNER. Culoare cu tonuri variabile, de la gălbui deschis spre oranj și brun. După unii, a fost brevetată în anul 1871 de James Turner, după alții a fost preparată în 1809 de alt pictor englez, William Turner. Este foarte prezentă în secolul trecut pe paleta pictorilor de șevalet. Prin frecare, absoarbe ulei puțin (15%); are o bună sicativitate, dar brunisează și este instabilă, în special cu culorile de cupru. Chimic, este o combinație între clorura și oxidul de plumb. A purtat nume destul de confuze: *galben de Kassel, galben de Montpellier, galben Kassler, galben mineral, galben patent.*

GIALLORINO. Galben de Neapole (antimoniat de plumb); după alți autori vechi, litarga sau masicotul (oxizi de plumb) apar ca *giallolino, giallolino di Flandra sau giallorino.*

LACURI GALBENE. Denumire generică pentru culorile-lac galbene, cele mai multe fiind de origine vegetală (coloranți fixați pe materii neutre), instabile la lumină; au fost totuși folosite în pictura de șevalet, uneori și în cea murală. *Lacul de crușin,* galben-auriu, se obținea prin fierberea fructelor necoapte sau a tulpinilor unui soi de crușin *(rhamnus spinoza);* a rezistat în tempera cu ou. *Lacul de rezeda,* extras din *rezeda luteola* sau *erba guada,* mult folosit în pictura italiană din secolele XV-VII și consemnat în majoritatea tratatelor vremii, s-a numit lac *galben de Paris, lac de gaude* (Franța), *weld* (Anglia), *bleaghil* (Rusia), *Waulack* (Germania), *lac galben* etc. *Lacul de șofran* (v. *galben de șofran*). *Lacul Robert* se obține din quercitrină (colorant extras din scoarța unui stejar american, *quercus tinctoria),* fixată pe alumină și staniu. Întâlnim multe asemenea lacuri. V. și *stil - de - grain* (mai jos).

LITARGĂ. Galben nuanțat spre roz-portacaliu, materie cristalină, aspră la pipăit, care chimic este un oxid de plumb. Altădată această ceruză calcinată era utilă ca pigment, la prepararea cinabrului, la sicativarea uleiurilor, colora unele glasiuri etc. Denumiri vechi: *argyritis, murtarsaig, smalț galben-roșcat etc.*

MASICOT. Galben-auriu ușor roz, utilizat încă din Antichitate în aceleași scopuri ca și litarga. Este însă un oxid de plumb cu structură amorfă. Nu rezistă la lumină. Alte denumiri: *galben de plumb, galben regal, miniu galben, smalț galben, sulighen.*

MINETTE. Nume purtat uneori de *ocru* (v.cuv.).

OCRU GALBEN. Galben (rupt), folosit încă din Preistorie. Este un pământ provenit din depozite divers situate, de unde o mare varietate a compoziției, calităților şi tonurilor: deschis, închis, oranjiu, maroniu spre roz, spre verzui, etc. Chmic, este o argilă colorată cu hidroxizi şi oxizi de fier (mai conține calciu, mangan, unele materii organice etc). În comerț, include adesea adosuri (aniline, galben de crom, ipsos etc) care îl afectează, altminteri este — după Ingres — "o culoare coborâtă din cer". Acoperă foarte bine — mai ales tonurile deschise, bogate în argilă, care este opacă —, are o perfectă rezistență la lumină şi în amestecuri, suportă acizii, bazele, hidrogenul sulfurat. Frecat cu ulei, pe care îl absoarbe diferențiat (ocrul deschis 40-60%, cel închis între 60-100% sau mai mult), se usucă excelent, dar tonurile închise tind să se întunece din cauza uleiului încorporat. Prin calcinarea la diverse temperaturi, dă ocruri roşii şi brune, la fel de rezistente. A fost şi este utilizat în toate tehnicile picturii (în frescă fiind indispensabil). În erminii apare ca *gălbenare, ocru brun, ocru de Athos, ocru galben, ocru turcesc, ohră de Veneția (*sau *de Țarigrad), ohră tasiticească, pământ galben* etc. Alte denumiri: *chamois, minette, ocru atic, ocru auriu, ocru brun, ocru de ru, ocru fluvial, ocru italian, ocru oranj, ocru roman, pământ italian, sil atic* etc.

OXID GALBEN DE FIER.V. *galben de mars.*

STIL-DE-GRAIN. Culoare-lac galbenă, transparentă, instabilă, extrasă din "boabe de Avignon (care sunt bacele crude de nerprun, un arbust tinctorial din familia rhamnacee) şi fixată pe un suport neutru. Este folosită până în epoca noastră, dar cele mai bune rezultate le-a dat, se pare, în pictura de manuscris. Alte denumiri: *galben de bacă, giallo santo.*

* * *

CULORILE VERZI

Culoare a spectrului solar situată între galben şi albastru, din care poate fi creată, verdele are lungimi de undă de aproximativ 540-490 milimicroni. Se prepară prin prelucrarea unor materii minerale, vegetale sau pe cale chimică.

AERUCA. V. verde de cupru

APPIANUM. Verde antic, numit şi *creta viridis*, este un pământ

combinat cu oxizi de cupru.

CHRYSOCOLLA. Verde-albăstrui antic, pomenit de Vitruviu şi Teofrast. Se pare că ar fi *malahitul* (v. mai jos). Chrysocolla contemporană este un silicat hidratat de cupru.

COCLEALĂ. V. *verde de cupru*

EMARALD GREEN (engl.). Culoare sinonimă cu *verdele de Schweinfurth* (v. cuv.), deşi în traducere literală ar trebui să fie "verdele de smaragd" (dar acesta, un oxid de crom, în ţările de limbă engleză este numit *viridian, emaraud, green*, etc.)

LACURI VERZI. Denumire generică pentru culorile-lac verzi, în majoritate de origine vegetală, unele preparate prin amestecuri fizice: *lacul verde* (amestec fizic din *lac de gaude şi albastru de Prusia), lacul verde din ceapă (v. verde porro), verdele de sevă* (v. cuv.) etc.

MALAHIT. Verde pal, rece sau cald, natural, obţinut din mineralul malahit şi folosit încă din Antichitate. Vitruviu îl denumeşte *chrysocolla* iar Cennini *verde azzurro.* Chimic, este un carbonat bazic de cupru natural, înrudit cu azuritul. Durabilitatea lui este discutabilă, mai ales în amestecuri (liber, rezistă la lumină). Azi se produce şi sintetic, dar e folosit rar. Alte nume: *verde de munte, verde de Spania, verde malahit, verde mineral, verde natural, verde unguresc, azzurro verde della Magna.*

PĂMÂNT VERDE. Pigment mineral, ale cărui tonuri variază de la griuri verzui deschise la verzuri gălbui, albăstrii, oliv şi maronii. Se foloseşte începând din paleolitic. În compoziţia sa complexă intră silicaţi de fier, magneziu, aluminiu, potasiu, sodiu etc. Deşi lipsit de strălucire şi semitransparent, unele varietăţi rezistă la lumină şi intemperii. După frecarea cu ulei (indice de absorbţie 100%), se usucă mai greu, producând cracluri în straturile ce i se suprapun. Dintre sortimentele optime face parte pământul de Verona, pomenit de Cennini. Astăzi pământurile au fost abandonate în favoarea oxizilor de crom. Nume vechi: *argilă verde, cretă verde, green bice, ocru (pământ) de Boemia, ocru (pământ) de Verona, pământ de Cirene, pământ de Macedonia, pământ de Smirna, pământ de Saxonia, pământ de Tirol, piatră verde, prazelen, theodotion, terra verde, verde de Verona, verde Holly, verdetta.* În erminii apare ca *lespede verde, ohră verde, pasin, plaka (sau placudă) verde, prasină, verde a zidului* etc.

VERDE ANTIC. Verde artificial palid (carbonat de curpu) care rezistă mai bine liber, izolat de alte straturi printr-un verniu.

VERDE CELADON. Verde pal, mineral, care cuprinde silicat de fier (celadonit).

VERDE DE BARIU. Pigment artificial (apropiat tonului verdelui Veronese) care poate fi o culoare de mangan (v. *verde de mangan*), un amestec de cromat de bariu și albastru heliogen etc.

VERDE DE BRAUNSCHWEIG. Verde artificial, inventat în 1764 care este un carbonat sau arseniat de cupru. Același nume îl poartă și alți pigmenți, cu compoziții diferite (conțin cupru etc.), de regulă toxici, intenși, dar instabili. Sin. *verde de Prusia, verde mineral, verde Neuwied.*

VERDE DE BREMEN. Pigment luminos și viu, toxic și instabil, asemănător albastrului de Bremen. Chimic se apropie de verdele de Braunschweing. Sin. *green bice, verde de ulei, verde mineral, verde Vernet.*

VERDE DE CADMIU. Culoare artificială (sulfură de cadmiu și oxid de crom), cu un ton luminos și cald, stabil la lumină, însă nu și în amestecuri. Sin. (uneori) *verde permanent.*

VERDE DE CHINA. Verde cald, profund, aparte. Stabilitatea lui la lumină și în amestecuri este discutabilă, putând fi un pigment vegetal (din boabe de *rhamnus cathariticus*) sau unul artificial (din oxid de crom etc.)

VERDE DE COBALT. 1. Verde rece, inventat de Rinnman (Suedia) la sfârșitul secolului al XVIII-lea și folosit ca pigment abia după câteva decenii. Este o combinație a oxizilor de cobalt și de zinc, fixă la lumină și în amestecuri, inclusiv la contactul cu varul. Acoperă bine și se usucă bine în tehnica uleiului (indice de absorție 60-65%). Se folosește rar, în toate tehnicile. Sin. *verde Gellert, verde Rinnman, verde suedez.*

VERDE DE CROM. Verde cald, cu un ton mediu, nu prea viu, fabricat în primul deceniu al secolului al XIX-lea, dar folosit abia pe la jumătatea veacului trecut. Este un oxid de crom nehidratat, absolut stabil la lumină și în amestecuri — mai mult decât verdele de smaragd — față de care și acoperă foarte bine. Frecat cu ulei, pe care îl absoarbe în proporție de circa 30%, dă paste onctuoase și sicative. Se folosește în toate tehnicile, fiind una din cele mai solide culori contemporane. Din păcate, este adesea falsificat cu amestecuri fizice din galben crom și albastru de Prusia etc., nedurabile (unii autori numesc verzurile autentice "oxizi verzi de crom" și pe celelalte "verzuri de crom"). Alte denumiri: *verde de Arnaudon, verde Dingler, verde de mirt, verde de ulei, verde frunză, verde mușchi, verde nitrat, verde Plessy, verde praz, verde regal, verde Schnitzer.*

VERDE DE CUPRU (denumire nestandardizată). Verde-albăstrui deschis, folosit din Antichitate până în secolul al XIX-lea (Vitruviu îl denumea *aeruca*, iar pictorii medievali *aerugo* etc). Variază cromatic şi chimic după metodele de preparare. Timpul îl modifică adesea complet şi nu se menține decât în anumite condiții, transformându-se de obicei în brun închis (multe din ceea ce credem astăzi că sunt brunuri medievale au fost la origine verzuri de cocleală). Chimic, este fie un acetat, fie un carbonat de cupru. Toxic şi instabil, mai ales la umezeazlă, cel mai bine s-a păstrat în pictura de manuscris. În erminii apare ca: *cinghiar, cocleală (turcească, veneticească), crişpan, ghinghiar, praf de aramă, şar, verdalam, verde de aramă (*sau de *cocleală), verdet, verdigris,* Alte nume: *aeruca, aerugo, cocleală venețiană, Grünspan, verde de Grecia, verde de Montpellier, verde de Spania, vert-de-gris, verde francez, verde Horace Vernet, viride aeris, viride di Grecia* etc.

VERDE DE MANGAN. Variantă verde a albastrului de mangan (manganat de bariu). Sin. *verde de Kassel, verde de Rosenthiel, verde de bariu.*

VERDE DE PARIS. Unul din vechile nume al *verdelui de Schweinfurth* (v. cuv.) care se vindea cândva (înainte de standardizare) şi ca insecticid, din cauza marii sale toxicități.

VERDE DE SCHWEINFURTH. Pigment artificial foarte intens (probabil cel mai eclatant verde). Varianta inițială aparține lui Scheele (Suedia, 1778), a fost îmbunătățită în 1814 de Mittis (Austria), care a contribuit la răspândirea lui. Este un aceto-arseniat de cupru, deosebit de toxic. În SUA (unde numele lui standardizat este *emerald green*), s-a vândut ca insecticid cu denumirea de *verde de Paris*. Îndoielnic şi periculos, astăzi este abandonat. Alte denumiri: *verde de Viena, verde englez, verde Mittis* etc.

VERDE DE SEVĂ. Verde oliv intens şi transparent (culoare-lac). În Evul Mediu înlocuia cocleala. Vâscos, era păstrat în băşici (de unde şi numele "verde de vezică"). Se prepară din "boabe de Avignon", fiind instabil la lumină şi în amestecuri (în unele manuscrise, ferit de lumină, s-a conservat totuşi). Alte denumiri: *Saftgrün* (germ.) adică verde zemos, *verde de vezică, verde iris.*

VERDE DE TITAN. Verde adânc, apărut de curând. Opac, el rezistă la lumină, intemperii şi agenți chimici. Cuprinde compuşi ai titanului, fier sau crom.

VERDE DE ZINC. Pigment actual, este un amestec fizic de albastru de Prusia, galben de zinc şi barită. Rezistă relativ bine la lumină şi în amestecuri, dar nu şi la acizi, baze, var etc. Se foloseşte rar în pictură.

VERDE ENGLEZ.1.1 Nume actual al *verdelui de Schweinfurth* (v. cuv.) 2. Culoare instabilă, preparată din galben de crom şi albastru de Prusia.

VERDE FTALOCIANINĂ. Verde rece, asemănător smaragdului, apărut în anul 1938. Fix, opac, se foloseşte în toate tehnicile picturii. Chimic, este o ftalocianină de cupru. (Standardizat, numele culorii în SUA este *verde thalo*).

VERDE MINERAL. Numele unor verzuri marcate de prezența aramei (arseniați sau carbonați de cupru etc.), prin urmare sunt instabile la contactul cu culorile care conțin plumb şi sulf. Alte denumiri: *malahit, verde de Braunschweig, verde de Bremen, verde de Veronese.*

VERDE PERMANENT. Nume generic (nestandardizat) purtat de amestecuri fizice de pigmenți galbeni şi albaştri, sau din verde smaragd cu sulfat de bariu. Sin. (uneori) *verde de cadmiu* sau *verde Victoria.*

VERDE PORRO. Verde preparat din ceapă, instabil. Este o culoare-lac folosită în Renaşterea târzie.

VERDE SCHEELE. Pigment intens, toxic (arseniat şi hidroxid de cupru), preparat în Suedia (1778) de C. W. Scheele. Se înnegreşte la contactul cu plumbul şi sulful.

VERDE SMARAGD. Verde rece, saturat, inventat de Pannetier şi Binet (Franța) în 1838, dar fabricat de Guignet în 1858. Chimic, este un oxid de crom hidratat. Datorită tomului său inimitabil şi fineței sale, a devenit indispensabil pentru paleta pictorului de azi, deşi este destul de transparent şi nu prea onctuos. Dacă e frecat cu ulei (indice de absorție 80-100%), are o sicativitate mediocră. În schimb, are o deplină stabilitate la lumină şi în amestecuri, fiind socotit una din cele mai frumoase şi solide culori contemporane. Alte denumiri: *emeraud green, oxid de crom transparent, smaragd green, verde Casali, verde cromoxid, verde Guignet, verde Mittler, verde Pannetier, viridian.*

VERDE THALO. V. *verde ftalocianină*

VERDE TURCOAZ. Verde rece artificial, nu prea intens, dar durabil şi utilizabil în toate tehnicile (deşi apare rar). Este o combinație de oxizi de aluminiu, crom şi cobalt.

VERDE VERONESE. Intens şi luminos, pigmentul este un arseniat de cupru — compoziție care îi determină proprietățile: este toxic şi se înnegreşte în amestec cu sulful (cadmiurile, albastrul ultramarin etc.) şi plumbul (alb de plumb etc.). Liber, rezistă la lumină, dar e bine să fie evitat. (Denumirea culorii

a fost atribută şi altor pigmenți).

VERT-DE-GRIS. V. *verde de cupru*

VIRIDIAN. Unul din numele date în țările de limbă engleză, *verdelui smaragd* (v. cuv.).

* * *

CULORILE ALBASTRE

Albastrul, cea de a treia culoare de bază a spectrului solar, are lungimi de undă situate între circa 450-500 milimicroni.

Culorile albastre sunt de proveniență minerală sau vegetală, dar se prepară mai ales pe cale chimică.

ALBASTRU CELEST. Nume purtat uneori de pigmenți albaştri cu tonuri şi compoziții diverse: *albastru ceruleum, albastru de cobalt, ultramarin* etc.

ALBASTRU CERULEUM. Albastru verzui, luminos, apărut la începutul secolului al XIX-lea, socotit printre cele mai bune culori ale paletei moderne: absolut fix la lumină şi în amestecuri, opac, se usucă bine când e frecat cu ulei. Se foloseşte în toate tehnicile. Chimic, este un stanat de cobalt. Sin. *ceruleum, coelin, albastru celest* (uneori).

ALBASTRU DE ANVERS. Sortiment modest al albastrului de Prusia. Sin. *albastru de Haarlem, albastru mineral* (uneori).

ALBASTRU DE BERLIN. V. *albastru de Prusia*

ALBASTRU DE BRAUNSCHWEIG. Culoare ce datează din secolul al XVIII-lea, cu o compoziție variabilă; uneori are la bază cuprul, alteori e o varietate inferioară a albastrului de Prusia, cu adaos de barită. Pigment rar, cu puține calități.

ALBASTRU DE BREMEN. Pigment colorat în albastruri reci, semitransparent, toxic, nedurabil. Chimic, este un hidroxid, un carbonat sau un arseniat de cupru, cunoscut din secolul al XVIII-lea şi destul de folosit în secolul următor. Alte denumiri: *albastru de cupru, albastru italian, albastru verditer, bice blue.*

ALBASTRU DE CENUŞĂ. Albastru antic, palid, rezultat ca pigment

secundar din procesul de preparare al albastrului de lapis lazzuli. Sin. *cenușă de ultramarin.*

ALBASTRU DE COBALT. Culoare prezentă în pictura murală din a doua jumătate a secolului al XVIII-lea, îmbunătățită de francezul Jacques Thénard în anul 1802 și intrată după 2-3 decenii pe paleta pictorilor, pentru a înlocui vechiul și modestul albastru de smalț. Este un aluminat de cobalt. Tenta lui se aseamănă cu ultramarinul natural. Rezistă în amestecuri. La lumină și intemperii, este compatibil cu toți lianții, însă absorbția mare de ulei, în timp, îi poate afecta tenta. Luminozitatea și opacitatea (moderate) îi sporesc dacă e frecat cu puțin alb. Sin. *albastru de Viena, albastru celest* (uneori), *albastru Leithner, albastru Leyden, albastru regal, albastru Thénard, albastru Gahn, cobalt azuriu.*

ALBASTRU DE CUPRU. Sinonim al *azuritului* (v. mai jos) și al *albastrului de Bremen.*

ALBASTRU DE FIER. Nume generic al ferocianurilor de fier: *albastru de Berlin* sau *de Paris, albastru Milori* etc.

ALBASTRU DE FRANȚA. Varietate a *albastrului de Prusia* (v. cuv.). Sin. *albastru Marie-Louise, albastru Napoleon.*

ALBASTRU DE GERMANIA. Culoare naturală, numită de Cennini și *azzuro della Magna,* în care intră oxizii de cobalt și arsenic, siliciu și sodă; se folosea pentru panou și pentru perete (*in secco*).

ALBASTRU DE HAARLEM. Varietate inferioară a albastrului de Prusia. Sin. *albastru de Anvers.*

ALBASTRU DE LAPIS LAZZULI. V. *albastru ultramarin natural.*

ALBASTRU DE MANGAN. Albastru foarte rece, curat, saturat (manganat de bariu). Compuși asemănători au fost produși în secolul al XIX-lea, însă o culoare stabilă, dar nu prea opacă, a apărut pe la jumătatea secolului nostru. Sin *albastru mineral* (uneori).

ALBASTRU DE PARIS. V. *albastru de Prusia.*

ALBASTRU DE PRUSIA. Albastru rece, cu tonuri de regulă profunde, preparat de Diesbach (Prusia, 1704) sub numele de "albastru de Berlin". Mai târziu au apărut alte sortimente, variate ca alcătuire, însușiri și ton (indigo, ultramarin etc). Chimic, pigmentul este o ferocianură feroasă, care conține oxizi de fier și compuși organici (părând a face tranziția între pigmenții minerali și organici). Varul îl distruge. Transparent (dacă nu este amestecat cu puțin alb), are tendința să inunde celelalte culori (este socotit cea mai

"invadatoare" culoare a paletei), motiv pentru care pictorii evită amestecurile, așternându-l liber și izolându-l, eventual, cu pelicule de verniu. Unele sortimente se decolorează la lumină sau se înverzesc; altele rezistă bine, ceea ce produce controverse (se crede că a modificat tablourile lui Cézanne). Deși nu e toxic, e mai bine să fie evitat. Datorită marii lui puteri de colorare, acest albastru este folosit pentru prepararea unor culori ieftine (cu multă umplutură), sau verzi (prin amestec fizic cu cromul galben). Sin. *albastru chinezesc, albastru cyanic, albastru de Anvers, albastru de Berlin, albastru de fier, albastru de oțel, albastru de Paris, albastru Milori, albastru Turnbull, bronz blue, celestial blue, paste blue.*

ALBASTRU DE SEVRES. V. *albastru ftalocianină.*

ALBASTRU DE SMALȚ. Culoare apărută în secolul al XVI-lea. Fiind un smalț pulverizat (sticlă colorată cu cobalt), are durabilitate, dar este prea transparent — îndeseobi când e frecat cu ulei. Chimic, este un silicat de cobalt și de potasiu, care mai cuprinde și oxizi metalici. Sortimente superioare: *albastru de Flandra, albastru regal.* Sin. *albastru azuriu, albastru de Saxa, eschel, smalț, sticlă de cobalt.*

ALBASTRU DE VORONEȚ. Numele poetic, la noi, al *azuritului* (v. mai jos).

ALBASTRU EGIPTEAN.1. Azuriu antic, preparat din faianță egipteană pulverizată. Sin. *azur fritic, frit de Alexandria.* 2. Albastru deosebit de durabil, inventat la Alexandria (de Vestorius), produs apoi și în Italia, la Pozzuoli. Este un silicat dublu, de cupru și calciu, a cărui metodă de preparare s-a pierdut. Denumiri vechi: *albastru de Alexandria, albastru italian, azur vestorian, azur fritic, azur scitic, azur turnat, albastru de Pozzuoli.*

ALBASTRU FTALOCIANINĂ. Culoare profundă, cyanică sau verzuie, preparată în anul 1935 (Anglia). Este apropiat prin tentă și forță cromatică de albastrul de Prusia, dar stabil. Chimic, este o ftalocianină de cupru, utilizabilă în toate tehnicile. Sin. *albastru de Sèvres, albastru intens, albastru thalo, albastru Winsor.*

ALBASTRU INDANTRON. Albastru intens, fix la lumină și la agenții ambientali (culoare organică apărută în SUA în ultimii zeci de ani).

ALBASTRU INDIAN. Nume purtat uneori de culoarea *indigo* (v. mai jos).

ALBASTRU SCITIC. Nume generic dat unor albastruri antice (după Pliniu, existând patru astfel de culori, cel mai frumos fiind preparat din lapis

lazzuli).

ALBASTRU THALO. V. *albastru ftalocianină*

ALBASTRU ULTRAMARIN. 1. Sortimentul natural, astăzi un mit, era plătit odinioară — se spune — cu echivalentul în aur al greutății lui (ceea ce nu e chiar o exagerare: se obținea dintr-o "piatră scumpă", *lapis lazzuli* sau *lazurită* pulverizată și spălată repetat, rezultând doar 2-3% pigment pur — iar restul fiind cenușă de ultramrin). Iată singurul pigment saturat și perfect stabil, în orice condiții, al vechilor maeștrii. Se folosește începând din Antichitate. În pictura de ulei este introdus în secolul al XV-lea, folosirea lui curentă durând până prin secolul al XVIII- lea, chiar după fabricarea albastrului de Prusia. Sin. *albastru lazulin, albastru de lapis lazzuli, lazur, ultramarin genuine, ultramarin natural, outremer lapis.* 2. Sortimentul artificial seamănă cu precedentul (mai ales tonurile deschise), fără să aibă însă nici pe departe saturația și durabilitatea acestuia. Inventat de francezul J.B. Guimet în anul 1827 (publicat de Gmelin în 1828), este fix la lumină și lipsit de toxicitate, dar sensibil la agenții atmosferici, îl afectează chiar aerul poluat cu acizi. Se modifică în unele amestecuri, putând contracta "boala ultramarinului" când se aplică lib r. Prin compensație, este o culoare ieftină, utilizabilă în toate tehnicile picturii, inclusiv în frescă. Frecat cu ulei, se usucă bine, dar acoperă mai modest. Chimic, este o combinație complexă de aluminiu, sodiu, siliciu de sulf. Sin. *albastru francez, albastru Gmelin, albastru Guimet, albastru permanent* (uneori), *albastru regal, oltremare, sky blue, ultramrin artificial, ultramarin francez, ultramarin Guimet.*

ARMENIUM. *Azurit (v.cuv.) antic, adus din Armenia.*

AZURIT. Albastru închis folosit în Antichitate, în perioada medievală și mai târziu, cu deosebire în medii apoase. Stabil la lumină, nu prea opac și nici prea intens (când are o granulație fină); este relativ toxic, iar în ambianțe umede tinde să-și modifice tenta spre verde, transformndu-se în malahit. Este un carbonat bazic de cupru natural, relativ toxic, existând și un azurit sintetic (carbonat sau hidroxid de cupru asociat cu ipsos). Astăzi e înlocuit de albastrurile moderne de cobalt și ultramarin. Nume vechi și noi: *albastrul ca cerul, albastru de cupru, albastru de Lombardia, albastru de munte, albastru de Ragusa, albastru de Spania, albastru de Veneția, albastru de Voroneț, albastru englez, albastru mineral, albastru unguresc, armenium, azur de Persia, azzurium, azzurum almaneum, chessylite, lazur, malahit albastru.*

CENUȘĂ DE ULTRAMRIN. V. *albastru de cenușă.*

INDIGO. Colorant albastru-violaceu saturat, extras din plante ca:

indigotierul *(indigofera tinctoria),* drobuşorul *(isatis tinctoria),* hrişcă *(polygonum tinctoria)* etc., care conțin substanța indigotină. Indigoul veritabil provine din indigotier, o plantă tropicală foarte cultivată odinioară. Ca toate culorile organice, are o stabilitate slabă. În tehnica uleiului este transparentă şi se usucă greu, dacă se aplică subțire etalează o nuanță frumoasă, dar în strat gros, tinde spre negru. Colorantul natural, folosit în pictură încă din Antichitate, a fost înlocuit de unul sintetic, descoperit în 1883 de Adolf von Bayer (şi lansat pe piață în 1897), cu o tentă mai frumoasă şi mai durabilă — astăzi larg utilizat în boiangerie, pe toate continentele. Alte denumiri: *albastru indian, albastru intens, drobuşor, hinti, indicum, indigo de drobuşor, indih, liliachiu, miniu albastru, sineală, vopsea de cadă, xinti* etc.

LACURI ALBASTRE. Numele generic al culorilor-lac albastre, în majoritate de origine vegetală. S-au folosit în tempera şi uneori chiar în frescă, deşi au slabă stabilitate. Exemple: lac albastru din boabe de afin, din dude, din flori de salvie etc.

LAPIS LAZZULI. V. *albastru ultramrin natural.*

LAZUR.1. Numele unui ton albastru deschis, preparat în fresca şi tempera bizantină, putând fi un azurit, un lapis lazzuli, un albastru obținut prin fierberea unor țesături destrămate etc. În erminiile locale se numea *lazur albastru, leacă.* 2. Unul din numele medievale ale *albastrului de lapis lazzuli* (v. cuv.). 3. Nume dat uneori *azuritului* (v. cuv.)

TURNESOL. Albastru medieval, cunoscut se pare din sec. XII, obținut din planta *crozophora tinctoria* (numită şi *solsequium* sau *torna-ad-solem*) şi folosit exclusiv pentru pictura de manuscris.

* * *

CULORILE VIOLETE

Violetul, ultima dintre culorile spectrului solar, poate fi mai rece sau mai caldă întrucât poate fi compusă prin amestecul roşului cu albastrul. Are lungimea de undă cea mai scurtă: circa 390-440 milimicroni.

Pentru uzul pictorilor s-au preparat relativ puțini pigmenți violeți.

LACURI VIOLETE. Denumire generică a culorilor-lac violete folosite în pictură. Organice sau obținute pe cale chimică, sunt relativ stabile la lumină

şi în amestecuri. Exemple: *lac violet de alizarină, lac violet din dude, din lemn de Brazilia* sau *din mure, purpură, violet de Magenta, de Solferino, violet vegetal etc.*

MOV. Pigment organic sintetic (anilină), produs în nunațe mai roşcate sau mai albăstrii. Este preparat de William Perkin (Anglia) în anul 1856. Are o rezistență discutabilă, ca toate anilinile. Uneori e denumit *violet Perkin.*

OXID VIOLET. V. *violet de fier.*

PURPURĂ. Cea mai faimoasă dintre culorile Antichității, simbol al puterii şi luxului, potrivit legendei îşi datorează apariția fenicienilor (pe la 1500 î.Hr.). Este un colorant de origine animală, pe care Vitruviu îl descrie deosebind tonuri variate: violacee şi roşii sau "plumburii", albăstrui şi negre, Culoarea roşie se numea purpură grecească sau de Tir (varietatea cea mai căutată), cea violacee — purpură de Tarent, iar cea albăstruie — purpură de Bizanț. Era furnizată anticilor de anumite moluşte marine, în special de *murex trunculus* şi *murex brandaris.* A slujit în primul rând drept colorant al stofelor antice şi medievale, dar şi la colorarea impunătoarelor codice scrise cu aur şi la prepararea unor cerneli. Datorită inaccesibilității ei au fost încercați diverşi înlocuitori: *folium* (extras din planta *crozophora tinctoria*), *orsel* (din licheni maritimi, în special *roccella tinctoria*), *purpura vegetală* (obținută din rădăcini de *roibă* şi *cârmâz*). Astăzi este imitată.

VIOLET DE COBALT. Culoare preparată în două variante, apărută în anul 1860. *Violetul de cobalt închis*, una din cele mai bune culori contemporane, se foloseşte în toate tehnicile; asemănător cromatic cu violetul de Magenta, este un fosfat de cobalt, absolut stabil la lumină şi în amestecuri, opac, iar când e frecat cu ulei (indice de absorție de până la 120%), se usucă normal. *Violetul de cobalt deschis* este o culoare mai modestă: fix la lumină, dar nu în toate amestecurile, toxic din cauza arsenicului (este un arseniat de cobalt); în ulei se usucă mai lent decât violetul închis. (Deşi imperfect, violetul de cobalt pare cel mai rezistent violet modern).

VIOLET DE FIER. Denumire purtată de o culoare naturală(v. *roşu de hematită*) şi de una artificială, obținută în Italia (secolele XV-XVII) din calaican (sulfat feros) calcinat, ambele fixe la lumină, utilizabile în frescă. Alte denumiri: *oxid violet, sare violetă de fier, violet de calaican.*

VIOLET DE LICHEN.V. *orsel* (la culorile roşii)

VIOLET DE MAGENTA. Culoare preparată din anilină, puțin stabilă. (Numele tentei este folosit în cromatologie pentru a indica un violet-roşcat).

VIOLET DE MANGAN. Ton rece, profund, apărut în anul 1868 (în Germania) cu însuşiri apropiate de violetul de cobalt închis. Alte nume (confuze): *violet burgund, violet mineral, violet permanent.*

VIOLET DE MARS. Violet profund, dar stins, este un oxid artificial de fier (cea mai modestă din familia culorilor solide de mars). Prin frecare absoarbe ulei între 50-60% şi se usucă relativ bine.

VIOLET DE SOLFERINO. Violet închis, rece, puțin durabil, preparat din anilină (rosanilină).

VIOLET DIOXAZIN CARBAZOL. Colorant organic sintetic, apărut în ultimele decenii şi recomndat ca durabil la lumină şi în amestecuri.

VIOLET ISO VIOLANTRON. Violet intens, fix la lumină şi la agenții ambientali, apărut nu demult în SUA (colorant organic sintetic).

VIOLET MINERAL. Culoare produsă în tonuri reci şi calde, profunde, relativ stabil. Compoziția sa chimică variază (fosfat de mangan etc.), numindu-se: *violet de Nürnberg, violet de mangan, violet permanent, ultramarin violet.*

VIOLET QUINACRIDON. Violet intens, rezistent şi stabil. Culoare organică sintetică, produsă în ultimele decenii (în SUA).

VIOLET THIO. Violet intens, de o mare stabilitate (pigment organic sintetic, apărut în SUA nu demult — superior anilinelor).

VIOLET VEGETAL. Culoare instabilă. V. *băcan roşu*

* * *

CULORILE BRUNE

Brunul — culoare inexistentă în spectrul solar — se prepară ca pigment prin prelucrarea unor argile colorate de compuşii fierului şi manganului sau a unor materii organice (animale sau vegetale), ca şi prin diverse procedee chimice.

BITUM. Brun profund, preparat pentru pictura în ulei din bitum sirian (sau asfalt de Siria) şi extras în trecut de pe malurile Mării Moarte, în care predomină hidrocarburile bogate în hidrogen. Tonul lui inițial, frumos şi transparent, a constituit o adevărată capcană pentru pictorul dornic să se

apropie de patina vechilor maeştri: nu se usucă complet nicicând, iar dacă i se adaugă sicative, pare a se usca, dar iese din amestecuri, provocând cracluri specifice, migrând spre suprafața picturii şi răspândindu-se ca un voal negru. "Epoca de glorie" tristă a bitumului este prima jumătate a secolului al XIX-lea, când a produs dezastre în multe ateliere. Sin. *asphaltbrun, asphaltum.*

BRUN CALEDONIAN. Pământ asemănător siennei arse, dar mai modest.

BRUN CAPPAGH. Pământ (irlandez) asemănător umbrei, dar mai puțin bun.

BRUN DE CAFEA. Brun instabil, preparat la începutul secolului.

BRUN DE CATIFEA. Amestec fizic de umbră naturală şi ocru închis.

BRUN DE CICOARE. Culoare instabilă, preparată la începutul secolului.

BRUN DE FIER. V. *brun de mars*

BRUN DE MANGAN.1. Brun natural, cu variații tonale până la negru (conține 10-20% oxid de mangan şi carbonat de calciu). 2. Brun brevetat de Rowan (Anglia) în 1871. Fiind un bioxid de mangan, accelerează uscarea melanjurilor. Sin. *negru de mangan* (uneori)

BRUN DE MARS. Oxid de fier precipitat, deci o culoare solidă de mars: fix la lumină şi în amestecuri, opac, fără toxicitate. Utilizabil în toate tehnicile.

BRUN DE OS. Negru-brun instabil, preparat din oase arse (incomplet).

BRUN DE PRUSIA. Brun instabil, preparat altădată prin calcinarea albastrului de Prusia.

BRUN FLORENTIN.V. *roşu Van Dyck*

BRUN RUBENS. Varietate de *brun Van Dyck* (v. cuv.)

BRUN SICILIAN V. *umbra naturală*

BRUN SPANIOL. Nume purtat de *pământul de Kassel* şi *umbra arsă* (v. mai jos)

BRUN VAN DYCK.1. Brun dens, folosit din secolul al XVII-lea. Este o culoare dificilă care conține humus (materii vegetale în descompunere), oxid de fier şi argilă. În tehnica uleiului nu are opacitate, se usucă lent, se întunecă şi craclează, dar rezistă ceva mai bine în tehnicile pe bază de apă şi în pastel. Sin. *brun de Kassel, brun spaniol, brun Rubens, pământ de Kassel.* 2. Culoare brună de mars, rezistentă.

BRUN VIBERT. Brun de mars, durabil, preparat de francezul J. G.

Vibert (din carbon, oxid de fier şi alumină). Seamănă cu bitumul dar este foarte solid. Sin. *lac bitum Vibert.*

LAC CASHEW. Culoare-lac obţinută din sienna arsă. Sin. *lac Mahogany*

MUMIA EGIPTEANĂ 1. Brun asemănător bitumului (dar mai opac), preparată din fragmente de oase de mumie, asfalt de Siria şi alte răşini. Instabilă, a fost abandonată încă în veacul trecut, după dezvăluirea alcătuirii ei macabre. Sin. *brun egiptean, mumia.* 2. Brun obţinut din pământ verde calcinat.

OCRU BRUN. Brun cu variaţii tonale, potrivit proporţiilor dintre argilă, oxizii de fier şi derivaţii manganului ce-i încorporează. Se mai prepară şi prin calcinarea ocrului închis. Frecat cu ulei (indice de absorţie 30-40%), se usucă bine şi este durabil. (Este identificat adesea cu umbra naturală).

PĂMÂNT DE COLONIA. Brun dens, folosit din Renaştere şi până în secolul al XIX-lea , rezultat prin descompunerea unor materii organice: este un lignit care conţine oxizi de fier. Transparent şi instabil, e confundat uneori cu pământul de Kassel. Sin. *pământ de Köln.*

PĂMÂNT DE KASSEL. V. *Brun van Dyck*

SEPIA. Brun extras din lichidul colorat al animalelor marine omonime (*sepia officinalis*), care rezistă slab la lumină. A fost folosită exclusiv în acuarelă. Există şi o sepia derivată din coloranţi sintetici (numiţi ulmine).

SIENNA ARSĂ. Pământ brun-roşcat, rezultat din calcinarea *siennei naturale* (v. cuv.) sau, mai rar, a unui ocru închis, cuprinzând oxizi de fier, siliciu, argilă etc.; rămâne stabil în condiţii extreme; frecat cu ulei dă paste sicative şi opace. Soliditatea lui remarcabilă îl recomandă tuturor tehnicilor. Alte denumiri: *ghiulbahar (*în erminii*), pământ de sienna ars, pământ italian, terra di Sienna.*

SIENNA NATURALĂ. Pământ cu o tentă ruptă de ocru închis, folosit începând din Antichitate. Conţine mult fier, siliciu, mangan şi puţină argilă, considerat a fi un silicat de fier. Este o culoare durabilă (sortimentele optime sunt aduse din apropierea oraşului italian cu aceleaşi nume), transparentă, rezistentă la lumină, la intemperii şi la var, existând perioade când era de neînlocuit în frescă. Din păcate, după frecarea cu ulei trebuie evitată: prea setoasă de ulei (îl absoarbe între 125-240%), se întunecă rapid — uneori de la o zi la alta, chiar rămasă pe paletă — şi se usucă greu. A purtat nume diverse: *ocru grecesc, ocru transparent, pământ auriu de Roma, pământ de Sienna*

natural. pământ italian, terra di Sienna, etc.

UMBRA ARSĂ. Brun preparat prin calcinarea *umbrei naturale* (v. cuv.). Este o argilă colorată cu oxid de fier anhidru şi bioxid de mangan, deci rezistentă la lumină, în amestecuri şi la agenţii ambientali. Prin frecare, absoarbe ulei în proporţie de 85-95% şi se usucă prompt, accelerând uscarea melanjurilor (din pricina oxidului de mangan încorporat), fiind şi ceva mai transparentă decât umbra naturală. Este utilizabilă în toate tehnicile. În erminii apare ca *ocru închis, ohră adâncă (închisă, politicească), umbră.* Alte denumiri: *brun castaniu, brun Jacaranta, brun mineral, brun spaniol, euchrome.*

UMBRA NATURALĂ. Pământ brun, uşor rece, pomenit încă de Teofil (secolele XI-XII). Sortimentele superioare provin mai males din Cipru şi, evident, din Umbria (Italia). Fiind o argilă colorată de oxidul de fier hidratat şi bioxid de mangan, este stabil la lumină şi la intemperii, suficient de opac. Absoarbe mult ulei prin frecare (85-100%), se usucă bine datorită manganului, dar i se remarcă tendinţa de a îmbâcsi amestecurile. Este utilizabil în toate tehnicile. În erminii, ambele umbre apar ca *ocru închis, ohră adâncă, ombra, umbră etc.* Alte nume: *brun sicilian, brun turcesc, falzallo, ocru brun, pământ brun, pământ de Umbria, turkey umber, umbra de Cipru.*

* * *

CULORILE ROZ

Există foarte puţine rozuri preparate pentru pictori, aceştia preferând şi să le creeze prin amestecuri pe paletă. Informativ, iată câteva:

ROZ ITALIAN. Varietate de *roz olandez* (v. cuv.) extrasă din coaja unui stejar nor american, sau din "boabe de Avignon".

ROZ OLANDEZ. Culoare-lac instabilă, cu o nunaţă gălbuie, produs din "boabe de Avignon", util pentru lucrări decorative perisabile. Sin. *roz brun, roz englez, roz italian.*

ROZ-ROŞU THALO. Variantă a *roşului de quinacridon* (v. cuv.)

ROZ TRANDAFIRIU. Roşu închis, culoarea lac nedurabilă, preparată din lemn de brazilia (v. *băcan roşu.*)

ROZUL OLARULUI. Culoare roşie-roză, care chimic este un oxid de staniu calcinat în prezența altor oxizi metalici. Durabil, pigmentul este întrebuințat (mai rar) în frescă, ceramică etc. (Numele culorii este purtat în America şi de un colorant gălbui, numit de obicei *lac mineral*).

Capitolul 14

CULORILE DE ULEI

"În tubul lor, culorile sunt materie. Aşternute însă de artist pe pânză — devin spirit", spunea cândva, frumos, pictorul Marius Bunescu[1]. Dar, pentru a putea fi stăpânită şi supusă voinţei creatorului — lucru întotdeauna dificil — materia din tuburi trebuie înţeleasă. Ea este constituită din pigmenţi şi lianţi.

Am văzut că pigmenţii sunt pulberi colorate, care în urma frecării cu diverşi lianţi şi solvenţi, formează dispersii omogene apte să devină materie picturală. Aglutinantul folosit îşi impune întotdeauna caracterele şi uneori îşi împrumută chiar numele respectivului procedeu tehnic: vorbim despre pictura în ulei, despre tempera cu ou, cu ceară etc. În cazul culorilor de ulei, aglutinantul este alcătuit dintr-un ulei sicativ şi din alte materii auxiliare, tratamentele preliminare ale pigmenţilor şi aceste adosuri fiind menite să regleze comportarea pastelor (deci dispersia lor cât mai omogenă, uscarea, onctuozitatea, capacitatea de a putea fi stocate în tuburi etc). Câteva date generale vor lămuri şi mai bine specificitatea culorilor noastre.

Culoarea unui pigment depinde înainte de toate de stabilitatea lui chimică, aşa încât instabilitatea unuia sau a altuia din proprii lui componenţi chimici — ca urmare a unor defecte de fabricaţie etc. — îi modifică tenta. Lucrurile se complică, firește, dacă intră în ecuaţie două culori. Uneori ambele pot fi stabile în stare liberă, dar devin instabile odată cu amestecul reciproc, când printr-o reacţie previzibilă se creează un compus nou: este cazul culorilor de sulf şi de plumb, care dau naştere întunecatei sulfuri de plumb. Pe de altă parte , o culoare instabilă va altera amestecul ei cu o culoare bună: de pildă un galben de crom, suspus modificărilor prin natura lui, va antrena într-un sens negativ melanjul cu un pigment sigur. Şi, desigur, prin astfel de combinaţii,

1. Pictori despre pictură, p. 236.

culori bune (în sine) se modifică la contactul cu diverşi factori externi, printre care în primul rând se situează aerul poluat cu compuşii sulfului, cu bioxidul de carbon etc. Se mai adaugă praful acid şi altele.

Culoarea unui pigment depinde şi de structura lui fizică. O structură cristalină sau amorfă, o granulaţie mai fină sau mai grosieră sunt factori care sporesc sau scad cantitatea şi calitatea luminii colorate pe care o reflectă pigmentul.

Lumina excesivă, foarte agresivă, şi îmbogăţirea cu oxigen modifică în mod diferit aspectul unor pigmenţi. Să ne gândim la culorile organice care dispar, la galbenul de cadmiu care tinde uneori spre alb, la pământurile verzi care devin brune, la miniul care se decolorează etc.; prin pierderea de oxigen culorile de crom se înverzesc.

În altă ordine de idei, este interesant să observăm că multe culori sunt compuse dintr-un element care colorează şi dintr-altul care este colorat. Argila, albă în stare pură, când este colorată de oxizii fierului dă ocrurile, culorile-lac sunt compuse din coloranţi fixaţi pe materii albe şi neutre, multe alte culori conţin din fabricaţie materii de umplutură asociate chimic cu diverse elemente colorante. Alţi pigmenţi sunt coloraţi în masă, alţii rezultă din amestecuri fizice, cum sunt acele verzuri produse din galben de crom şi albastru de Prusia etc.

Relaţia dintre pigment şi liant este guvernată de o regulă: unul trebuie să reacţioneze neutru faţă de celălalt. Ceea ce înseamnă că cei doi vor colabora printr-un simplu amestec şi nu printr-o contopire, pigmentul se dispersează şi nu se dizolvă în ulei; dacă pigmenţii ar fi solubili în lianţii lor, fie chiar parţial, ar deveni inutilizabili, ar duce la difuzări, la împrăştieri în straturile vecine, pictura ar deveni un amalgam confuz.

Frecarea pigmenţilor cu aglutinanţii uleioşi dă naştere unor paste colorate mai opace sau mai transparente, majoritatea culorilor situîndu-se undeva oarecum spre mijlocul distanţei dintre poli — opacitatea şi transparenţa totală. Printre culorile cele mai opace se numără ocrul, unele pământuri în care argila este prezentă într-o proporţie mai mare, albul de titan etc.; dintre culorile transparente fac parte înainte de toate culorile-lac (garanţa, carminul, stil-de-grain etc), putându-li-se alătura alte culori cu o mai slabă putere de acoperire, printre care albastrul de Prusia, verdele smaragd, sienna naturală, ca şi albul de zinc, a cărui semitransparenţă iniţială se accentuează cu vremea. Opacitatea pastelor se datorează refracţiei puternice, adică acelor multiple devieri ale razelor de lumină care au loc între particulele

de pigment şi liantul care le înglobează; cu cât devierile sunt mai brusce, cu atât mai multă lumină va fi reflectată şi se va reîntoarce spre noi, culoarea apărându-ne mai opacă. Mai precis, cu cât indicii de refracţie ai pigmentului şi liantului vor fi mai distanţaţi, cu atât vor crea opacităţi mai mari. (Apa, uleiul şi cleiul, care sunt relativ transparente, după ce le amestecăm şi le transformăm în emulsii devin opace din pricina diferenţelor mari dintre indicii lor de refracţie. Este şi cazul culorilor de ulei.) Transparenţa unei culori de ulei este, deci, rezultatul pătrunderii razelor de lumină în profunzimea stratului, refracţia fiind de astă dată mai slabă, întrucât indicii respectivi sunt mai apropiaţi.

FRECAREA CULORILOR DE ULEI
FRECAREA MANUALĂ

Veche de când există pictura, curentă altădată, sporadică în zilele noastre, frecarea manuală a culorilor este o operaţie artizanală care presupune o anumită dotare de atelier, se desfăşoară în mai multe etape şi necesită cunoaşterea pigmenţilor şi lianţilor. Oricum, nu se reduce la un simplu amestec. În fapt, culorile sunt mai întâi sparte mărunt — fie ele minereuri, fie rezultatul unor reacţii chimice dirijate —, apoi sunt aduse în stare de pulbere fină printr-o frecare cu sau fără apă, sunt cernute şi abia apoi frecate îndelung, într-un anume mod cu aglutinantul; frecarea este întreruptă de unele pauze necesare întrepătrunderii intime cu liantul cel mai potrivit, căruia i se adaugă şi alte ingrediente.

Odinioară meşteşugul pictorului medieval includea printre altele şi cunoaşterea gradului de măcinare trebuincioas fiecărui pigment, fiindcă ocrurile roşii, de pildă, sau cinabrul se întăreau cromatic printr-o frecare prelungită, pe când malahitul sau albastrul de Germania deveneau mai palide. Aşa se explică de ce "mărimea particulei de pigment utilizat variază cu fiecare şcoală, cu fiecare epocă, uneori cu fiecare atelier"[1].

Cennini, explicit ca de obicei, ne prezintă la cap. XXXVI din preţiosul său tratat metoda medievală de frecare a culorilor-pulbere. Rămase în principiu aceleaşi până în zilele noastre, uneltele folosite în secolul al XV-lea erau o

1. Madeleine Hours, *A la découverte de la peinture*, p. 38

lespede dură (din porfir sau dintr-o altă rocă tare) cu laturile de câte o "jumătate de braț" şi o moletă din aceeaşi material, "ceva mai mică decât un castron, ca mâna s-o poată cuprinde bine". Pe piatră se punea o cantitate de culoare "cam cât ar fi o nucă" (fie ea "negru sau oricare altă culoare"), pentru a se putea măcina bine; măcinarea se făcea în prezența apei curate şi dura un timp de preferință lung: "o jumătate de ceas, sau un ceas întreg, sau cât vrei". Şi un accent surprinzător: "dar să ştii că de-ai freca-o un an de zile, cu atât ar fi mai neagră şi mai de soi" (referire la culoarea pusă deja pe lespede), care subliniază dezideratul obținerii unor pulberi impalpabile, dar care, aşa cum ni se spune deslușit, nu are valoare de regulă oarbă, întrucât unii pigmenți frecați prea mult se grizau. La sfârşit, culoarea se strângea cu o spatulă de lemn şi se păstra într-un borcan de sticlă umplut cu apă.

Culorile de ulei, ne spune Cennini (cap. XCIII) se frecau în acelaşi fel, doar că "acolo unde frecai cu apă, freacă acum cu ulei"; păstrarea lor se făcea în "văsuțe" de plumb, de cositor, sau, la nevoie, de sticlă, într-o lădiță.

După 200 de ani sistemul de frecare al culorilor rămăsese acelaşi. În *Atelierul* lui Ryckaert, de la Luvru, reîntâlnim aceeaşi lespede rectangulară, groasă de vreo 10 centimetri, aşezată pe o masă joasă, deasupra căreia un ajutor al pictorului freacă culorile cu o moletă îndeajuns de mare pentru a trebui să fie apucată cu ambele mâini; alături , flaconul cu ulei, pulberile colorate etc.

Astăzi, acolo unde mai are încă loc o asemenea frecare, se folosesc tot vechile unelte: o lespede plană cu laturile de circa 50x50 cm, tăiată dintr-o rocă dură (granit, porfir, la nevoie marmoră, sau chiar o sticlă groasă, dar cu suprafața nelustruită) şi o moletă de formă tronconică, din sticlă etc., care se poate cumpăra uneori de-a gata (fig 20).

Se cuvine făcută o mențiune asupra nevoii de frecare prealabilă cu apă a unor pigmenți. Marc Havel ne atrage atenția[1] că "numeroşi pigmenți se dispersează greu în lichidele hidrofobe (uleiul şi esențele îi refuză). Pastele rămân granuloase, cu o slabă putere colorantă sau opacizantă (...). De aici provine necesitatea, recunoscută încă de Cennini, a unei frecări prealabile cu apă. Ea poate fi sau nu urmată de uscare, după caz. Finețea ajunge la un asemenea grad încât granulele nu se mai simt deloc între unghii. Prin uscare, pasta poate să devină granuloasă, dar granulele nu mai sunt poroase, iar uleiul

1. Marc Havel, *op. cit.*, p. 172

le va pătrunde relativ mai uşor". Autorii vechi confirmă acest demers. Mai mult, la frecarea mecanică a albului de plumb contemporan, fără a fi eliminată toată apa impregantă iniţial se trece direct la frecarea cu uleiul. Acest procedeu modern, aplicat industrial sub numele *flushing process*, este bazat pe o caracteristică anume a ceruzelor de a reacţiona la apă şi ulei, cunoscută şi fructificată cel puţin din sec. XVII. Tratamentul sporeşte atât finețea cât şi luminozitatea pigmentului.

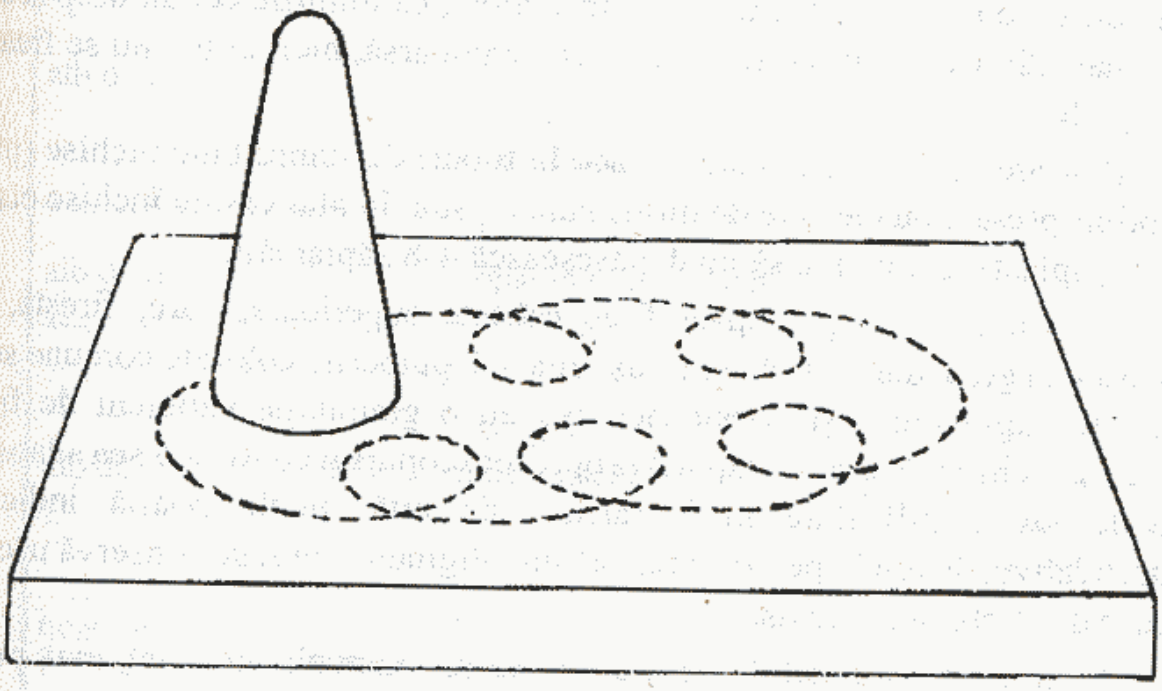


Fig. 20. Lespede şi moletă pentru frecarea manuală a culorilor. Frecarea cu moleta (pisălogul) se face fie în sensul unor spirale care se deplasează circular, fie în "opturi", fie în cerc.

Frecarea manuală a pigmenţilor cu ulei se face, de regulă, ca şi în trecut:

— pigmentul se aşează pe lespede în cantităţi reduse;

— deasupra se toarnă aglutinantul şi se amestecă cu o spatulă de lemn pentru omogenizare;

— apoi se începe frecarea cu moleta prin mişcări fine în cerc, fie în sensul cifrei opt fie în spirale care avansează circular, fără apăsări prea puternice;

— din timp în timp culoarea împrăştiată se strânge cu spatula în centru şi se freacă din nou cu moleta.

Timpul de frecare este — cum s-a văzut — îndelung şi obositor. Spre exemplu, "un bun lucrător are nevoie de o zi întreagă pentru a freca un kilogram de lac de garanţă"[1]. Frecarea prelungită este indispensabilă mai ales pentru pigmenţii delicaţi: "negrurile, garanţele, albastrul de Prusia, verdele de smaragd" dacă nu sunt fine de la început trebuie frecate ore întregi[2]. Cobaltul şi carminul se amestecă, de asemenea, greu cu uleiul, iar ocrurile — în general granuloase, se freacă şi ele mai mult. În schimb, cadmiurile cer un timp scurt, de numai câteva frecări cu moleta. Nici sienna arsă, nici umbra nu se freacă prea mult.

Păstrarea culorilor frecate se face în tuburi de staniu bine închise (prin 2-3 pliuri presate cu cleştele de întins pânza), sau în alte văsuţe închise etanş (cu leucoplast), dar e bine să nu depăşească 4-8 săptămâni.

Sunt necesari pigmenţi-praf de calitate superioară, care, firește, se procură mai greu, dar nu trebuie totuşi uitat că pulberile colorate comune sunt destinate zugrăvelilor şi vopsitoriei. Nu au o granulaţie suficient de fină, compoziţia chimică le este adaptată propriilor scopuri şi conţin adesea adaosuri care le fac inutilizabile în lucrările de artă; unele poartă indicaţii semnificative, de felul "pentru interior" etc. Pigmenţii praf se conservă uscaţi, în vase de sticlă bine închise.

Aglutinanţii utilizabili pentru frecarea manuală nu sunt mai puţin importanţi decât pigmenţii şi calitatea frecării. "Sub raportul tehnicii pure, nu e posibilă nici o îndoială: *uleiul fiert,* încărcat cu *răşini* (subl.n.) este cel care exaltă la maximum toate resursele unui procedeu a cărui primă originalitate rezidă, se pare, mai cu seamă în expresia unui sentiment al profunzimii, inetrzis altor procedee picturale", afirmă Xavier de Langlais, şi precizează: "să ne amintim că primitivii flamanzi sau olandezi nu-şi frecau culorile numai cu ajutorul uleiurilor (în general fierte) şi că adugau acestor culori o mare proporţie de răşină"[3]

---

1. Xavier de Langlais, *op. cit.*, p. 330.
2. Ivan G. Thièle (*op. cit.*, p.82) autor cu o bogată experienţă în acest sens, aduce o serie de detalii preţioase pentru cititorul interesat.
3. Xavier de Langlais op. cit. p. 328-329.

Ivan G. Thiele, care şi-a frecat singur culorile ani îndelungaţi, pentru a preveni separarea uleiului de unii pigmenţi, le adăuga (foarte) puţină ceară (circa 1 gram de ceară pentru 30 gr pigment, adică o cantitate de ceară cam cât un bob de grâu, pentru un volum de culoare mare cât o nucă). Observaţiile sale pot fi rezumate astfel[1]:

Pigmentul	Proporţia liantului	Compoziţia liantului	Uscarea	Observaţii
alb de plumb	20%	ulei de mac: 30 gr, copal în esenţă: 5 gr, ulei de copahu: 5 gr, ceară albă	promptă	Dizolvarea lianţilor se face într-o sticlă, la cald. Copalul în esenţă se adaugă facultativ
alb de titan		ulei de mac: 30 gr, copal în esenţă: 10gr ceară 1 gr.	1-2 zile	Dizolvarea lianţilor se face la cald
alb de zinc	30 %	ulei de in, ulei de mac, răşină	mai lent ca titanul	Prezenţa copalului îi accelerează uscarea Frecat exclusiv cu ulei de mac, se usucă în câteva luni
negru de ivoriu	90%	I. exclusiv ulei de in II. ulei de mac şi copal în esenţă(20%)	8 zile	
cadmiu	40 %	ulei de mac: 30 gr, copal în esenţă: 5-7gr. ceară: 1 gr.	3 zile	Copalul se adaugă facultativ Cadmiul e greu, şi fără ceară se depune în tub
garanţă naturală	100-125%	ulei de in, copal în esenţă	uscare lentă	Copalul în esenţă este indispensabil Se poate recurge şi la sicativ de Courtrai
brun Van Dyck	55-60%	ulei de in, copal în esenţă	10-15 zile	I se poate adăuga puţină umbra arsă
sienna naturală	125%	ulei de in		Are tendinţa de a se întuneca

1. "Copalul în esenţă" poate fi înlocuit astăzi cu un verniu de copal, sau cu un sicativ de Harlem ori flamand

ocrurile	65-100%	ulei	normal	Datorită uleiului absorbit are tendința de brunisare
galben de cadmiu	45%	ulei, ceară: 1 gr.	3-4 zile	Ceara poate fi înlocuită cu o proporție ceva mai mare de alumină
galben de Neapole	10-12%	ulei		
galben de zinc	20-22%	ulei, ceară		Ceara este indispensabilă
verde smaragd	80-90%	ulei		
albastru de cobalt	130%	ulei de mac, ceară sau alumină	3 zile	Ceara se introduce facultativ Este o culoare care cere mult ulei, dar să i-l refuzăm
albastru ultramarin	30%	ulei de mac, ceară	3-5 zile	
albastru ceruleum	55%	ulei de mac, ceară (0,5gr.)	promptă	Fără ceară, uleiul de in și de mac se separă promt de pigment
albastru de Prusia	72%	ulei de mac	promptă	

Xavier de Langlais, care la rândul lui a experimentat metodic frecarea culorilor în atelierul propriu, confirmă justețea proporților folosite de I.G. Thiele, manifestându-și totuși o rezervă față de ceară[1] — aceasta fiind reclamată doar de anumite culori (albul de argint, ultramarinul, etc.), în altele excesul de ceară putând deranja pigmenții, mai ales dacă uleiul nu conține rășini. Aglutinantul mediu pe care îl propune este: ulei de *in crud* (70 gr), *ulei de in fiert* sau *polimerizat* (20 gr), *sicativ de Harlem*-Duroziez, copal (10 gr). Această rețetă poate fi modificată pentru unele culori puțin sicative (de

1. După opinia acestui autor (p. 334), ceara se introduce în culori numai după ce a fost transformată în pastă prin amestec cu esență de petrol (150 gr esență pentru 100 gr ceară). Proporția de ceară în culori rămâne aceeași (1:30 gr).

exemplu negrul) mărind doza de copal până la 20 gr (sau o altă rezolvare: li se adaugă 3-4% sicativ de Courtrai, ori sicativ "Simoun"-Lefranc). Proporţia de aglutinant poate varia între 20% pentru albul de argint şi 120% pentru sienna naturală, conturându- se o posibilă regulă: "să nu se adauge pigmenţilor praf decât dacă cantitatea de ulei strict indispensabiă fiecăruia şi numai în măsura în care necesitatea lui se face simţită."

Fireşte că formulele de liant pot fi diferite. Unii folosesc doar uleiul de in crud (90 %) amestecat cu verniu de mastic sau damar dublat cu esenţă (10%). Alţii introduc în liant şi o proporţie oarecare de ulei de in fiert, pentru a accentua transparenţa, onctuozitatea şi sicativitatea pastelor etc.

FRECAREA MECANICĂ

Cu excepţia unor rare case de culori în care se mai practică încă frecarea manuală de către "un bătrân muncitor care face pe marmoră *opturi* savante" — cum ne informează Marc Havel, această operaţie artizanală a fost prelaută de maşini moderne, pentru că "încercarea de a freca culorile poate fi instructivă pentru un student, dar constituie o pierdere de timp pentru artist. Rolul acestuia e de a picta nu de a-şi cultiva inul, de a-şi extrage uleiul şi de a-şi ţese pânza. Şi nici de a freca culorile"[1]. Aşa pare să fie, însă cu toate acestea unii pictori îşi mai freacă singuri culorile — dacă ar fi să-i amintim măcar pe cei care lucrează în tempera cu ou (care nu sunt singurii).

Abandonarea astăzi, a frecatului manual are suficiente explicaţii. Maşinile speciale cu bile sau cu cilindri (acestea din urmă sunt puse la punct încă din prima jumătate a secolului al XIX-lea), efectuează travaliul mult mai rapid şi mai economic. De altfel, există fabricanţi de culori care au preluat osteneala artiştilor încă din secolul al XVII-lea, sau poate chiar mai devreme, în paralel cu practica manuală din atelierele maeştrilor, curentă până la începutul secolului al XIX-lea.

Frecarea culorilor este o operaţie delicată, care trebuie făcută lent şi, cum s-a spus, cu unele pauze necesare pătrunderii complecte a uleiului în pigment. Or, criticile care se aduc maşinilor se referă tocmai la supraîncălzirile pastei provocate de frecările prea rapide, cu unele consecinţe negative: calcinări parţiale, vâscozităţi exagerate etc. Natura şi proporţiile lianţilor folosiţi nu par

1. Marc Havel, *op. cit.*, p. 174

a fi întotdeauna cele mai bune. "În zilele noastre, fabricanţii au abandonat folosirea uleiurilor fierte şi furnizează pictorilor culori în tuburi preparate cu uleiuri crude, fără adaos de răşină"[1]. Explicaţia e simplă, uleiul crud, mai puţin sicativ, permite stocarea pastelor în tuburi pentru perioade mult mai lungi (dar cu preţul renunţării la profunzimea şi strălucirea conferite de asocierea uleiului fiert cu răşinile). În fine, un alt reproş adus pastelor frecate mecanic este surplusul de ulei — surplus care contribuie la stocarea amintită, dar care are şi pricini pur comerciale deoarece, nu-i aşa?, uleiul este mult mai ieftin decât pigmentul — ceea ce nu convine pictorului: culorile îl brunisează.

SELECŢIA ŞI PROBELE CULORILOR DE ULEI

În mod normal fiecare pictor îşi alege din gama largă de zeci şi sute de culori — cu nume diferite şi în majoritatea cazurilor cu origini şi calităţi diferite — un număr de 10-15, pe care le va folosi cu precădere. Numărul relativ mic de tente nu va impieta asupra cromaticii tablourilor, întrucât raporturile juste şi nu policromia defineşte arta coloriştilor. Folosirea unui număr mic de culori va prilejui de altminteri mai buna cunoaştere a resurselor lor expresive, tot atât cât şi a însuşirilor lor materiale.

Alegerea tentelor este o chestiune intimă, de temperament, de retină particulară ("de gustibus et coloribus non disputandum") dar selecţia pigmentului ca atare, a produsului fizic, provenit de la o fabrică de culori sau alta, a unui sortiment sau altul, nu mai ţine de domeniul subiectivului, ea poate fi controlată. După ce criterii?

Un set de acuarele destinate uzului şcolar va întruni anumite cerinţe fireşti de fineţe şi durabilitate, în general modest, iar un altul, produs pentru artişti, va trebui să răspundă altor pretenţii: pigmenţii vor fi mai fini, mai coloraţi, mai stabili, prelucrarea lor va fi mai atentă. Intrăm aşadar, în problemele complexe ale costurilor de fabricaţie, care se reflectă în final asupra preţului produsului. De aici, un elementar şi posibil criteriu: culorile ieftine sunt de obicei culori ...modeste.

Culorile de anilină, lacurile vegetale şi în general culorile organice sunt cunoscute ca puţin durabile. Cu excepţia câtorva — printre care lacul de garanţă (care trece drept cel mai rezistent dintre lacurile organice naturale) şi

1. Xavier de Langlais, *op. cit.*, p. 329

negrurile de ivoriu, de piersică, de viță de vie (care au suferit un tratament drastic, trecând la propriu, proba focului) — toate cele pomenite trebuie excluse de pe paleta pictorului căruia nu-i este indiferentă soarta operei sale.

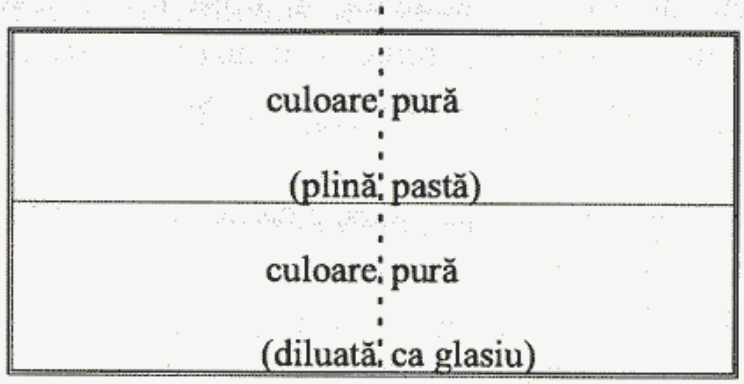
Un alt semn de atenție ne este transmis chiar de către fabricile producătoare. Producătorii serioşi îşi creează un soi de echilibru între diversele lor materii colorate, consonațe complexe între pigmenți şi aglutinanți, în aşa fel încât aceştia să se acordeze, pe cât este posibil: să fie mai compatibili (chimic), să aibă ritmuri de uscare mai apropiate etc. În acest sens dozajul materiilor componente rămâne necunoscut neofitului, constituind un secret de fabricație, netransmisibil. Este deci rezonabil ca pictorul să nu folosească pe aceeaşi paletă şi în acelaşi timp culori cu proveniență diferite ca fabricație. O culoare ruptă din contextul la care este "acordată" poate ceda într-unul străin.

Alte criterii de selecție pot fi stabilite pe baza anumitor probe, unele tradiționale, altele mai curnd imaginate de specialişti — printre care Marc Havel, Kiplik şi alții — cu ajutorul cărora pictorul îşi poate controla culorile preferate, sau poate verifica noile culori care apar pe piață; precum şi culorile provenite de la alte firme. Prezentăm câteva astfel de teste.

Stabilitatea la lumină este una din însuşirile cele mai importante ale unui pigment, neglijabilă pentru început, dar implicată intim în evoluția ulterioară a tabloului.

Metoda tradițională de verificare constă în expunerea culorilor la soare un timp îndelungat — adică la "condiții forte" de lumină şi căldură, care accelerează reacțiile chimice (de altmiteri foarte lente în muzee şi colecții) şi supun pigmenții adesea acțiunii distructive a razelor solare.

Culoarea supusă probei se aşterne uniform, în două benzi paralele, peste un carton bine preparat; alături se scrie compoziția şi proveniența.



Benzile se taie apoi perpendicular, pe mijloc, în două jumătăți egale, dintre care prima se acoperă sau nu cu un geam (împotriva prafului) şi se expune la soare, iar a doua se păstrează la întuneric, ori, mai bine, la lumină scăzută (pentru că întunericul întunecă uleiul), ferită de surse de căldură[1].

După 6 luni sau, şi mai bine, după un an, cele două jumătăți se compară prin alăturare: culoarea care a rezistat la soare vreme de un an nu se va mai schimba (într-un răstimp previzibil).

Pentru a spori eficiența probei este propusă includerea în eşantioanele supuse controlului şi a unui benzi de culoare amestecată cu alb[2], întrucât unii pigmenți "vor păli cu atât mai mult cu cât, în amestec, proporția lor va fi mai redusă; de aici recomandarea de a nu nuanța nicioadată prin adăugarea unei culori fragile". În acest caz prima bandă va fi culoare pură, a doua va fi amestecată cu alb, iar ultima va fi tot una pură, dar diluată.

Compatibilitatea chimică este o altă cerință indispensabilă pentru culori. Controlul ei este mai dificil, o verificare temeinică şi sistematică putându-se face doar în laboratoare, de către specialiştii care beneficiază de aparatură şi reactivi potriviți. Practicianul — care nu le posedă, nu are nici răbdarea şi nici priceperea de a le folosi — se conduce îndeobşte după indicațiile cuprinse în cataloagele ce i le pun la îndemână firmele producătoare. Fiecare eşantion colorat este însoțit de litere sau alte semne explicate într-o legendă însoțitoare, ori de una, două sau trei steluțe şi eventual de litera M. Luând ca model catalogul firmei Lefranc et Bourgeois, acestea au următorul înțeles: *trei steluțe* — "culori cu o fixitate completă, chiar foarte degradate"[3]; *două steluțe* — "culori foarte solide"; *o singură steluță* — "culori solide dacă sunt întrebuințate pure". În legendă se precizează că litera M semnifică o miscibilitate absolută.

Dacă astăzi începe să se extindă acest sistem modern de informare — şi bine ar fi să se generalizeze! — altădată, în lipsa lui, amestecurile erau controlate tot prin expunerea la soare, vreme de un an (o culoare era amestecată rând pe rând cu toate celelalte, în proporții egale, aşternută în trei benzi; în

1. Unii pictori simplifică procedeul acoperind cu o hârtie neagră, opacă, jumătatea menită să fie ținută la întuneric.
2. Marc Havel, *op. cit.* p. 190.
3. Echivalentul franc. *dégradées* ar putea fi *deschise* sau *stinse.*

plină pastă, în demipastă, în glasiu etc.). Timpul lung cerut de probă se explică prin faptul că reacţiile chimice sunt frânate de prezenţa aglutinantului.

Pentru controlul pulberilor colorate (nefrecate cu liant), cărţile amintesc două *probe Eibner:* (1) Doi pigmenţi-praf se amestecă în volume egale şi se freacă cu apă distilată, se introduc în două flacoane de sticlă bine închise, dintre care unul se expune la soare, iar al doilea se ţine la lumină scăzută; din timp în timp se compară; proba dă uneori rezultate spectaculoase: cadmiurile de pildă, care conţin sulf, dacă sunt amestecate cu verde englez, o culoare instabilă de cupru, se întunecă în câteva ore şi se înnegresc în câteva zile. (2)Doi pigmenţi-praf amestecaţi între ei în cantităţi egale, se freacă cu apă distilată şi se introduc în două vase de sticlă, din care unul se ţine ca etalon, iar altul se încălzeşte până la fierberea apei: dacă amestecul fiert şi răcit nu s-a schimbat se poate trage concluzia că va rămâne stabil indiferent de natura liantului.

Capacitatea de acoperire, respectiv *transparenţa* a două sau mai multe culori se poate determina prin aşternerea lor în benzi de culoare (alcătuite din paste la fel de consistente şi dispuse în straturi la fel de groase), deasupra unui fond divers colorat. Fondul poate fi colorat tot în dungi paralele, dispuse transversal, diferite ca tentă şi luminozitate. După uscare, comparaţiile sunt semnificative.

Capacitatea de colorare a două sau mai multe paste similare ca tentă se poate pune în evidenţă prin amestecul lor, rând pe rând, cu acelaşi fel de alb, luat de fiecare dată în aceaşi cantitate. Pastele vor trebui să aibă aceeaşi consistenţă. Se consideră că cele mai închise posedă cea mai mare putere de colorare.

În cazul testării culorilor albe lucrurile se inversează: li se adaugă un negru de aceeaşi fluiditate, pus de fiecare dată în aceaşi cantitate.

Controlul granulaţiei se poate face prin aplicarea pe o placă de sticlă — fie cu pensula, fie cu cuţitul — a unui strat subţire de culoare diluată cu esenţă sau verniu. Stratul subţire şi suprafaţa lisă pun în evidenţă fineţea pigmentului, observabilă cu ochiul liber. O fineţe mai mare este însoţită de obicei de o mai mare putere de colorare, ca şi de omogenitatea pastei. (M. Havel sugerează un control mai simplu: frecarea uşoară între unghii a unei mici cantităţi de pastă,

pentru a-i simţi granulele.)

Controlul sicativităţii se face prin aplicarea pe o sticlă a culorilor supuse probei, în benzi sau parcele similare ca grosime. Culorile vor fi fluidizate în acelaşi diluant. Într-o sumară fişă însoţitoare se notează momentul când se produce solidificarea fiecăreia.

Controlul vizează exclusiv aglutinantul şi e necesar pentru reglarea uscării simultane a pastelor care intră în amestecurile făcute de pictor. În culorile care, în condiţii normale, se usucă după un răstimp mai mare de 4-5 zile, se pot introduce sicative.

Controlul îngălbenirii la întuneric se reduce în fapt la verificarea naturii şi cantităţii uleiului aglutinant — uleiul fiind acela care se întunecă de obicei. Logic este să recurgem la două probe simultane: una cu culoare degresată pe hârtie, alta cu pastă nedegresată. Le aşternem pe rând în benzi paralele peste un carton preparat, tăiem benzile transversal şi o jumătate o punem la uscat în plină lumină, iar cealaltă o ţinem la întuneric complet. Prin alăturarea jumătăţilor, probele vor fi semnificative după numai câteva săptămâni şi concludente după câteva luni — ori, mai bine, după o jumătate de an (sau mai mult).

Solubilitatea în liant a pigmenţilor poate fi controlată prin simpla aplicare pe sugativă a unei mici cantităţi de culoare (eventual diluată cu esenţă): dacă haloul creat împrejurul pastei se colorează, pigmentul trebuie evitat. În mod normal, o culoare nu este solubilă în liant sau diluant, altmiteri riscă să difuzeze şi în amestecurile din tablou. Proba este utilă pentru culorile pe care le bănuim a conţine anilină — cum sunt umbra, ocrurile şi în general pământurile, dar şi pentru altele.

O altă probă: culoarea suspectată va fi dizolvată în alcool; dacă alcoolul rămâne colorat după depunerea pigmentului, prezenţa anilinei e sigură.

Capitolul 15

AMESTECUL ŞI STABILITATEA CULORILOR

Pictorii afirmă că toate culorile sunt frumoase, fie pure, fie create prin amestec. Culoarea cerului senin nu este mai frumoasă decât a noroiului. "Daţi-mi noroi — afirma Delacroix — şi voi face din el pielea unei Venus, dacă îmi veţi lăsa posibilitatea să-i creez mediul ambiant după pofta mea", ceea ce înseamnă că în tablou totul se judecă prin comparaţie şi că nu există decât raporturi izbutite sau nefericite.

Dacă nu există tente urâte, există în schimb destui pigmenţi nesiguri. Şi este dificilă discuţia despre stabilitatea culorilor într-un secol în care abundă culorile cele mai felurite, unele excelente, altele mediocre, altele îndoielnice ori periculoase. Multe se modifică chiar în stare liberă, neamestecate, dar şi mai multe în urma amestecurilor fizice.

(După cromatologi, amestecurile sunt de două feluri[1], iar pentru a le face inteligibile precizează mai înainte natura culorilor: unele sunt *lumini colorate*, altele *pigmenţi*. În primul caz avem de-a face cu culorile spectrului solar — curcubeul —, numite şi "culori-lumină", iar în al doilea, cu culorile-pigmenţi, cele cu care lucrează pictorul. Este vorba, aşadar, despre două grupe distincte ca natură şi tentă, fiecare fiind compusă din alte culori de bază şi ca atare din alte culori derivate. Culorile pigmentare de bază sunt roşul, galbenul şi albastrul, iar culorile spectrale primare sunt roşul (vermillon), verdele gălbui şi albastrul violaceu. Apoi cromatologia descifrează cele două tipuri de amestec, unul aditiv, altul substractiv, ambele tipuri fiind proprii ambelor feluri de culori. Dar întrucât componenţa fiecărei grupe diferă, va diferi şi rezultatul amestecurilor.

1. Cercetările mai recente aduc puncte de vedere noi, încă neîmpărtăşite în mod unanim.

Amestecul aditiv este un *amestec optic* ce se realizează prin însumarea, prin adiţia culorilor direct pe retină şi nu printr-un melanj prealabil. Televiziunea în culori se bazează pe amestecul aditiv al culorilor-lumină. Pictura pointilistă, rasterul colorat din tipografie şi discul lui Newton sunt concretizări ale amestecului aditiv de culori pigmentare juxtapuse[1].

Amestecul substractiv se produce înaintea momentului în care razele de lumină ating retina noastră. Asemenea amestecuri de culori-lumină se folosesc de pildă în scenografie şi îl interesează mai puţin pe pictor. În schimb, amestecul substractiv de pigmenţi stă la baza activităţii celor care folosesc paleta. Este un amestec fizic, propriu melanjurilor obişnuite de pigmenţi, dar care se poate realiza şi prin suprapunerea de paste transparente — glasiuri etc. (Sunt de semnalat, aici, spectaculoasele rezultate obţinute de imprimeria contemporană, care cultivă celebra "triadă galben-cian-magenta", alături de negru şi de indispensabilul ecran alb al hârtiei.)

Regula, binecunoscută de practicieni, care guvernează amestecurile fizice de paste colorate a fost rezumată de Marc Havel[2] în următoarele cuvinte: "Dacă vrem să obţinem un ton pur prin amestec, trebuie să alegem paste de nuanţe cât mai învecinate cu putinţă. Un galben verzui şi un albastru verzui vor da un verde curat. Dimpotrivă, un galben portocaliu şi un albastru violaceu (ultramarin) vor tinde spre gri". Aşadar cu cât tentele sunt mai apropiate în spectru culoarea amestecului lor va fi mai pură. Iar dacă amestecul fizic al culorilor cu lungimile de undă distanţate nu favorizează obţinerea de tente pure, ne putem explica uşor şi de ce, de pildă, sunt atât de dificil de obţinut pe paletă violeturile curate dintr-un roşu amestecat cu albastru. (Este repus în

1. A juxtapune două sau mai multe culori pe o suprafaţă oarecare înseamnă a face un amestec aditiv de culori-pigmenţi. Acest lucru a fost descoperit şi studiat de câţiva savanţi abia către jumătatea secolului al XIX-lea şi a făcut posibil ca Seurat, iniţiatorul "impresionismului ştiinţific" să cultive pentru prima oară în pictură, la modul programatic, amestecurile optice rezultate prin alăturarea unor mici pete de culoare pură. "Juxtapunerea face ca două culori să piardă ce au ele asemănător" spunea pe la 1830 Michael Eugène Chevreul, efectul evoluând până acolo încât prin alăturarea a două complementare, să se producă de la o anumită distanţă un gri (aproape) neutru. Efectele juxtapunerii, în fond ale contrastelor crromatice, pretind însă o abordare aparte.
2. Marc Havel, *op. cit.*, p. 223.

discuție arbitrarul învecinării în cercul culorilor a roşului cu violetul, două culori care, deşi se aseamănă cromatic, diferă cel mai mult ca lungime de undă — roşul o are pe cea mai mare, violetul pe cea mai mică).

În situații asemănătoare cu cea dinainte pictorul renunță de multe ori la amestecuri şi foloseşte culori de tub în tenta dorită, dar alcătuite din pigmenți de altă natură chimică — fapt care poate explica în parte prezența în casetele pictorilor a unor culori cu stabilitate scăzută (carminul, garanța, lacurile organice galbene şi atâtea altele).

După cum se vede, amestecul pe paletă nu este, din păcate, prea favorabil obținerii de tonuri pure: destul de rar un ton rezultat prin amestecul de culori este la fel de viu ca "părinții" lui. În schimb prin astfel de amestecuri se realizează tonuri cu saturații intermediare şi reduse, sau rupte, care, în contextul unor culori pure conferă tabloului calm, serenitate, impresia de bogăție cromatică şi ceea ce este denumit uneori "parfum pictural". *Ruperea unei culori* pure se poate face în mai multe feluri:

— prin amestecul cu alb: tonul obținut creşte în luminozitate, se opacizează şi se răceşte[1] — cu excepția verdelui - gălbui, care se încălzeşte;

— prin amestecul negrului cu o culoare pură, acesteia îi scade saturația şi luminozitatea. În anumite cazuri are loc şi de astă dată cianotropia: vechiul *verdaccio* al italienilor care preced Renaşterea era compus din ocru galben şi negru (galbenul, căruia i se adăuga înălbăstrirea, devenea verzui-oliv); tonurile obținute din roşu şi puțin negru devin uşor violacee, efect şi mai vizibil dacă în amestec se introduce o picătură de alb;

— prim amestecul cu gri neutru saturația unei culori pure scade, luminozitatea îi variază şi se produc griuri colorate;

— prin amestecul unor culori pure cu complemetarea corespunzătoare se produc modificări de saturație şi luminozitate; dacă tonurilor astfel create li se adaugă alb, se obțin culori pe care J. Itten le numeşte "bizare şi surprinzătoare";

---

1. Răcirea (înălbăstrirea) majorității culorilor prin amestec cu alb — mai rar şi cu negru — a fost denumită de specialişti *cianotropie*, adică viraj spre albastru (vezi Marc Havel, p. 378). Ea nu este proprie numai amestecurilor fizice de pigmenți, ci se produce şi prin suprapunerea unui strat opalescent — velatura — peste un alt strat închis şi opac

— o culoare pură se poate rupe şi prin amestecul ei cu o tentă opusă caloric;

— de asemenea puritatea unei culori scade prin amestcul ei cu o culoare ruptă dinainte pe paletă sau în mod natural (de exemplu pământurile);

— în sfârşit, ruperea se mai poate face prin amestec optic: peste culoarea pură se aplică linii haşurate — *tratteggio* — sau puncte.

Ruperea unei tente este însoţită deci întotdeauna de scăderea saturaţiei şi de modificarea luminozităţii. Şi înainte de a trece la problemele chimiei culorilor, să rememorăm că cele trei primare amestecate pe paletă dau un ton închis şi tern (în care poate predomina una din ele), acelaşi rezultat obţinându-se prin amestecul secundarelor şi al oricăror culori care conţin direct sau indirect primarele.

* * *

Pastele colorate — frumoase şi pasive în tuburi, sau investite cu mesaj uman după aşternerea pe suport — sunt şi rămân în continuare substanţe chimice, guvernate de legile materiei. Este o realitate de care artistul nu poate face abstracţie când le foloseşte în stare pură şi nici, mai cu seamă, când le amestecă. Ele sunt, sau nu, compatibile din punct de vedere chimic. Prin amestecuri li se va schimba doar aspectul nu şi natura. Prin amestec ele îşi conservă identitatea şi nu dau naştere unui nou produs chimic, iată motivul pentru care trebuie să reacţioneze absolut tolerant una faţă de alta. Dacă se întâmplă altfel, culorile se modifică şi o dată cu ele tabloul.

Ca principiu, nu este nimic complicat dar, practic, lucrurile nu se desfăşoară întotdeauna simplu şi nu o singură dată suntem derutaţi de afirmaţii contradictorii privind o culoare sau alta, un amestec sau altul — fie că le citim în manuale şi studii, fie că ascultăm opiniile mărturisite ale pictorilor. Ceea ce înseamnă că ori avem de-a face cu subiectivitatea unora sau a altora, ori însuşi subiectul de referinţă generează confuzii Este o stare de fapt care ne relevă dificultăţi pe care, poate, nu le bănuim. Să luăm ocrul, bunăoară, o culoare de pământ recunoscută ca stabilă în ambianţe din cele mai variate, cu o durabilitate greu de concurat, întrucât a dăinuit pe pereţii Altamirei şi a altor incinte preistorice vechi de 10-20.000 de ani, soliditatea lui fiind în afara oricăror discuţii. Prelucrarea ocrului nici nu se realizează prin mijloace chimice, de obicei complicate, ci prin simple şi repetate malaxări şi spălări ale

argilei galbene scoase ca atare din carieră. Dar, dacă fabricantul nu prelucrează îndeajuns materia primă, sau mai adaugă puţină anilină galbenă care să-i fortifice tenta insuficient purificată, se poate întâmpla ca ocrul să se schimbe după o vreme. Firește că nu ocrul în sine este vinovatul, deşi lui i se adresează reproşurile.

Ce să mai spunem despre alte culori ale căror procedee de fabricaţie sunt complexe şi costisitoare. Ele pot cuprinde "materialele de umplutură" peste procentul admis şi lianţi nu îndeajuns de puri sau de bine aleşi; în altele lipsesc ori pot să existe diverşi catalizatori — standardele rămânând puţin... alături, diferind de la o fabrică la alta, constituind "secrete de fabricaţie", etc.. Şi măcar dacă aceste reţete secrete ar avea un caracter constant, dar "aceeaşi fabrică livrează azi sub aceeaşi denumire o vopsea având o compoziţie chimică considerabil diferită de cea livrată cu zece sau treizeci de ani în urmă"[1]. Mari confuzii provoacă, desigur, substituirea completă a câte unui pigment, fără modificarea inscripţiei de pe tub. Câte verzuri sunt produse în lume prin amestecul galbenului de crom cu albastrul de Prusia etc.? Este cât se poate de normal ca asemenea culori să reacţioneze hazardat.

Dincolo de problema stabilităţii pigmenţilor liberi, apar cele create de incompatibilitatea lor chimică reciprocă. Intoleranţele chimice nici nu se mai cer demonstrate: legile materiei sunt dure şi implacabile[2]. Soluţia problemei rămâne folosirea culorilor bune, produse de fabricanţi serioşi, asociată cu interesul pentru compoziţa pastelor pe care le folosim. Am văzut că testarea culorilor e destul de simplă, fără reactivi, retorte etc., iar urmărirea evoluţiei în timp a amestecurilor nu este, în definitiv, cineştie cât de obositoare. Familiarizarea pictorului cu câteva culori de bază — aşa cum se şi întâmplă de obicei — duce nu numai la buna stăpânire a resurselor lor expresive, ci şi la cunoaşterea stabilităţii fiecăreia şi a modului lor de reacţie în amestecuri[3].

---

1. Frank Arnau, *Arta falsificatorilor falsificatorii artei*, p. 67.
2. Dacă pictorii folosesc câteodată culori a căror compoziţie (reală) o ignoră este explicabil, dar de neînţeles rămâne lipsa de interes a unora faţă de aceste preocupări, socotite minore, ignorând consecinţele pe termen lung: întunecarea tablourilor, decolorări, modificări spre cald sau spre rece a tentelor iniţiale, dispariţia nuanţelor etc.
3. În prospectele caselor de culori (iar în ultimii ani şi pe unele tuburi) litera M indică "culori al căror melanj este stabil".

Câteva note orientative (fie şi cu titlu de inventar în acest domeniu controversat):

— *culorile de anilină* trebuie excluse de pe paletă întrucât sunt decolarate de lumină (amestecul lor cu alte culori nu le ameliorează, ci le întârzie cel mult dispariţia);

— *culorile organice* se decolorează ori dispar la lumină, se modifică în amestecuri şi sunt sensibile la solvenţii de curăţire (cea mai rezistentă dintre ele este lacul de garanţă ; i se adaugă câteva negruri);

— culori care conţin *sulf* (cadmiurile roşii, oranj şi galbene etc.) se înnegresc dacă sunt amestecate cu culorile de *plumb* (albul de plumb şi de argint, galbenul de Neapole, galbenul de crom etc.); sulful putând proveni şi din atmosfera poluată, este recomandabilă vernisarea finală;

— *cadmiurile* par a se întuneca în amestecurile cu *pământurile*, întrucât primele conţin sulf, ultimele fier (observaţia nu este unanim acceptată, recomandându-se supravegherea melanjurilor);

— culori derivate din *fier* (pământurile naturale şi arse, culori de mars) se pot amesteca între ele fără pericol, situându-se printre cele mai solide culori ale paletei (când sunt pure);

— *albastrul de Prusia* "devorează" culorile cu care intră în amestec (e bine să fie folosit liber, deşi uneori se modifică şi în această stare);

— *galbenul de crom* se modifică atât liber cât şi în amestecuri (trebuie evitat);

— *umbra* (naturală şi arsă) dă rezultatele cele mai bune în tehnicile pe bază de apă; frecată cu ulei, are tendinţa de a îmbâcsi amestecurile;

— sunt *toxice* culorile care conţin plumb, arsenic şi cupru;

— nu se recomandă amestecul culorilor provenite de producători diferiţi.

Numărul culorilor absolut stabile — fixe în orice condiţii — este neaşteptat de mic. Dacă în limitele creionate mai sus vom alcătui o listă cu *cele mai bune culori actuale* (frecate cu ulei), aceasta, fără a fi exhaustivă, ar arăta astfel:

— *alburile* — de titan, de zinc, de argint

— *negrurile* — de ivoriu, de mars, de piersică, de viţă

— *roşurile* — de cadmiu, englez, veneţian, lacul de garanţă

— *brunurile* — de mars, sienna arsă
— *oranjurile* — de cadmiu, de mars
— *galbenurile* — de cadmiu, ocrul galben (natural şi de mars)
— *verzurile* — de crom (oxid de crom) şi smaragdul
— *albastrurile* — de cobalt, ultramarin, ceruleum
— *violeturile* — de cobalt (închis şi deschis)

Capitolul 16

ATELIERUL ŞI UNELTELE PICTORILOR

"Ceea ce-mi trebuie mie este o cameră în care să locuiesc, să lucrez şi să dorm, fără să fiu obligat a o părăsi, o dată sau de două ori pe zi...", îi scria Nicolae Tonitza unui prieten, iar Ecaterina Tonitza confirmă în 1974 că "viaţa lui a fost mereu legată de munca de zi cu zi în atelier, atelierul fiind în aceeaşi timp cameră de primire, cameră de lectură şi de discuţii..."[1]. Iată sumar creionată — într-o ipostază romantic improvizată — imaginea unui atelier la care visează atâţia pictori subjugaţi de arta lor.

Atelierul, această enclavă cu un caracter profund personal, în lipsa căruia nu se poate face pictură, este când un ansamblu construit special, când o simplă încăpere adaptată. Oricum ar fi, lumina bună dimensiunile necesare travaliului şi analizei de ansamblu a lucrărilor, ca şi unele dotări auxiliare (apă, căldură, unelte, etc.) sunt indispensabile unui bun atelier.

Să ne oprim mai întâi la *lumină*, factor determinant al triadei "lumină-obiect-ochi", fără de care nici nu se produce măcar senzaţia de culoare. Ştim din studiile cromatologilor că percepţia culorilor este profund influenţată de prezenţa luminii însăşi, de natura şi de intensiatea ei, ca şi de alţi mulţi factori cum sunt mediul străbătut, unghiul de incidenţă şi de reflexie etc., mai puţin importanţi în discuţia de faţă. Într-o lumină crepusculară scade luminozitatea şi saturaţia culorilor, care în general se răcesc sub intensiatea de 100 luxi datorită "efectului Purkinje", ceea ce înseamnă că galbenul tinde spre verde, verdele spre albastru, iar albastrul pare mai luminos decât ar fi normal, întrucât ochiul nostru — prin faimoasele lui bastonaşe şi conuri — este mai sensibil la albastru în condiţii de lumină scăzută; roşul scade spre acromatism. Dacă lumina creşte până la o intensitate medie, percepţia culorilor se desfăşoară firesc. Dacă lumina creşte în continuare — observaţia este generală, neraportându-se la lumina obişnuită de atelier —, percepţia cromatică se

1. N.N. Tonitza, *Corespondenţă*, p 324 şi 92.

alterează din nou. Astfel, testele specialiştilor au stabilit că într-o lumină foarte puternică culorile, deşi se schimbă uşor, rămân totuşi în familia din care fac parte, însă dacă lumina se amplifică şi depăşeşte un anumit nivel culorile tind spre alb: galbenul, care este cea mai luminoasă culoare, îşi păstrează cel mai mult caracterul, roşul trece prin oranj spre galben etc.; iar într-o lumină extrem de puternică se produce fenomenul de "orbire" temporară, bine cunoscut prin şocul provocat noaptea de farurile de "fază lungă" ale maşinilor.

În consecinţă, dacă o lumină slabă le răceşte, iar una prea mare le "albeşte", percepţia normală a culorilor e posibilă doar într-o lumină medie sau mai mare, în care ale apar ochiului nostru luminoase şi strălucitoare. Lumina optimă variază în jurul a câtorva sute de luxi[1].

Din toate acestea înţelegem că o lumină adecvată este tot atât de importantă pentru etapa de execuţie a tabloului, cât şi pentru cea în care este expus.

Şi mai înţelegem că dacă e scos din lumina în care a fost pictat, tabloul poate să apară parţial denaturat. Ideea e veche şi comentată nu o dată de pictori. Vasari lucrase pe la jumătatea secolului XVI un panou fixat de la un bun început pe locul ce îi fusese destinat. "Pot să spun că acest fel de a picta ar trebui folosit de câte ori vrem ca un picturile să-şi aibă lumina cea mai potrivită", scrie el, adăugând că altmiteri se produce "schimbarea luminii, a umbrelor şi a multor altor însuşiri ale picturilor"[2].

Lucrurile au rămas neschimbate: câţi pictori de azi nu sunt surprinşi sau chiar dezamăgiţi privindu-şi lucrările etalate în expoziţii sub o lumină mult prea diferită de cea din atelierul lor? Mai ales dacă diferă nu numai unghiul de incidenţă şi intensitatea razelor, ci şi natura luminii — în zilele noastre acestea fiind emisă cel mai adesea de surse fluorescente.

(Sarcina organizatorilor de expoziţii este din acest punct de vedere pe cât de responsabilă, pe atât de dificilă şi chiar ingrată. În afara luminii diurne, ei au la dispoziţie două tipuri de ecleraj artificial: unul bazat pe *fluorescenţă*, altul pe *incandescenţă*. Se ştie dintr-o experienţă simplă că dacă luminăm o

1. Dacă această lumină este utilă pentru percepţia cromatică, nu este tot atât de potrivită pentru buna conservare în timp a tablourilor. Specialiştii UNESCO admit pentru muzee maximum 150 luxi în cazul picturilor în ulei sau tempera şi abia 50 luxi pentru acuarelă şi stampă. Este o contradicţie nu tocmai simplu de rezolvat.

2. Giorgio Vasari, *op. cit.*, vol. II, p. 470.

portocală cu o lumină albastră, fructul se va întuneca, până aproape de negru, ca urmare a combinării complementarelor. Iar tuburile de neon iradiază o lumină rece, albăstruie, pe când becurile obişnuite luminează gălbui. Aceste culori se combină cu cele din tablou şi nu o dată contrazic sau deformează tentele gândite şi puse cu trudă de pictor. Becul incandescent, prin galbenul emis, va înverzi albastrurile, va griza violetul, încălzind şi mai mult petele calde, iar neonul va rupe tonurile calde etc., metalizând totul.)

Siliţi sau nu împrejurări, pictorii lucrează uneori şi noaptea. Care ar fi tipul optim de ecleraj în acest caz? Specialiştii caută soluţii care până la această oră n-au fost găsite. Un expedient provizoriu, adaptat în unele ateliere, constă în asamblarea celor două surse: căldura unuia neutralizează răceala celuilalt, producând o rezultantă medie[1].

Lumina diurnă rămâne totuşi cea mai potrivită pentru lucru.

Cei vechi nu au gusturi comune în legătură cu unghiul şi calitatea luminii atelierului, acesta fiind — în trecut, ca şi astăzi — atât o chestiune de gust personal, cât şi una de conjunctură.

Pe Cennini (şi ne putem gândi la întreaga lui epocă), nu calitatea, ci direcţia luminii pare a-l interesa: "Când desenezi, aşează-te în aşa fel încât să ai lumina potrivită, iar soarele să-ţi bată din partea stângă." (cap. VIII)

La mai puţin de un secol după el, pentru subtilul şi complexul spirit al lui Leonardo da Vinci lumina are cu totul altă valoare: "Lumina, atunci când pictezi după natură, să vină de la miazănoapte. În aceste cazuri nu se schimbă. De vei picta cu lumina venind dinspre miazăzi trage peste fereastră o perdea astfel încât soarele bătând toată ziua în ea să nu schimbe lumina. Înălţimea luminii să fie potrivită în aşa fel încât orice lucru să lase pe pământ tot atâta umbră cât este de înalt", scrie el în par. 82 al tratatului de pictură. Dicolo de această recomandare cu caracter general, gustul său personal pentru lumina venită de sus (zenitală), dar scăzută, este vădit: "Îţi vei pregăti deci pictore o curte înconjurată de ziduri zugrăvite în negru, cu o streaşină destul de mare, care să fie largă de zece braţe şi lungă de douăzeci şi înaltă de zece; când nu o acoperi cu o prelată, să pictezi în faptul serii; ori când sunt nori şi ceaţă; e vremea cea mai potrivită" (par. 135), este "atmosfera care dă farmec

1. Picasso, care a lucrat mult timp noaptea, se folosea de proiectoare simple. Problema în discuţie nu trebuie totuşi supradimensionată..

chipurilor"...

Tiţian prefera lumina caldă a asfinţitului, atât de potrivită cu lumina din propriilele-i tablouri. Ultimul său atelier veneţian avea mai multe ferestre mari, orientate spre apus, spre întinderea apelor mării[1]. Atelierul lui Dürer, care mai există încă la Nürnberg, este o încăpere lungă şi destul de joasă, cu ferestrele plasate jos, prin care pătrunde lumina cernută de groasele sticle turnate manual de meşterii medievali. Rubens, după întoarcerea sa din Italia, şi-a construit pe baza propriilor planuri un atelier foarte înalt, vast, compartimentat prin perdele grele, cu o lumină laterală puternică şi caldă (provenind probabil de la sud sau vest). Atelierul lui Velázquez este compus dintr-un soi de antreu, pentru primiri, ce se continuă cu o încăpere pentru lucru, cu tavanul boltit, lungă şi foarte înaltă, având plasată la peste doi metri o largă fereastră laterală; după lumina neutră şi subtilele sale griuri argintii putem presupune orientarea atelierului spre nord. Însă nu din aceaşi direcţie poate proveni lumina de aur din pânzele lui Rembrandt.

După un interesant desen al lui Van Ostade (secolul al XVII-lea) putem presupune că exista obiceiul ca în unele ateliere, deasupra şevaletului, să fie aşezată orizontal — prinsă la patru colţuri — o pânză albă pentru a reflecta şi spori lumina provenită prin câte o fereastră nu prea mare.

Opţiunile pictorilor de altădată, atâtea câte se cunosc, variază: unii preferau lumina laterală puternică, generatoare de contraste mari, alţii lumina slabă, venită eventual printr-o lucarnă, alţii o lumină generală învăluitoare, mai apropiată de cea din exterior. Între secolele XV-XVII atelierele par a avea o lumină mai degrabă scăzută, iar în secolul al XIX-lea lucrurile nu se schimbaseră prea mult: Odillon Redon, care vizitase ultimul atelier al lui Delacroix, scrie[2] că era înalt, vast şi că avea o "lumină venindu-i de sus", tare, filtrată totuşi prin jaluzelele ferestrelor îndreptate spre grădină (cu ajutorul cărora o putea, probabil dirija).

Astăzi se optează pentru ferestre mari, iar orientarea atelierului spre nord a devenit aproape o regulă. Lumina de la nord este constantă şi neutră (cum bine observase cu cinci veacuri în urmă marele precursor al atâtor domenii, Leonardo), mai curând rece, dar nu exagerat, pe când cea provenită din alte

1. Maurice Busset *(op. cit.)* face o serie de observaţii interesante privind atelierele vechilor maeştri — dintre care preluăm câteva.

2. Odillon Redon, *Jurnal*, Ed. Meridiane , Bucureşti, 1978, p. 182

puncte cardinale este uşor caldă, incitând poate lucrul în game mai reci.

"Într-o ţară umedă şi rece, este sigur, spune Xavier de Langlais[1], că orientarea spre sud favorizează mai mult priza normală a culorii şi conservarea operelor pictate". În aceste situaţii, pentru normalizarea luminii schimbătoare de la o oră la alta, se recurge, tradiţonal, la ajutorul perdelelor. Pentru stabilizarea unei astfel de lumini, acelaşi autor propune montarea unor perdele mobile, confecţionate din folii de plastic semitransparent: prin mobilitatea lor pot fi controlate şi dirijate razele mereu variabile ca unghi şi intensitate, iar semitransparenţa plasticului transformă lumina caldă a sudului într-una mai rece temperând totodată şi contrastele prea mari.

Din practica atelierelor dispuse spre alte direcţii decât nordul sunt de reţinut câteva sugestii utile. Una dintre ele e înlocuirea completă a geamurilor obişnuite cu o sticlă mată. Voalarea şi difuzia luminii frontale a soarelui se mai poate realiza şi cu ajutorul hârtiei de calc sau a unei hârtii *pelur,* lipite peste sticla transparentă.

Deşi mai puţin "elegant", acelaşi oficiu îl poate face şi un strat de cretă-praf frecată cu foarte puţin liant. Unii apelează chiar la bere.

Plafoanele de sticlă — una din soluţiile adoptate în timpurile moderne, dispuse orizontal sau puţin înclinat pentru a facilita scurgerea apei de la ploi sau zăpezi, oferă avantajul unei lumini foarte bogate şi egale, mai caldă decât cea nordică, fără reflexe (sau poate cu prea multe, dacă vedem lucrurile ca Delacroix, pentru care "nu există umbre propriu zise: nu există decât reflexe"). Lumina de sus, imaginată de Leonardo, asociată în cazuri rare cu cea venită printr-unul sau doi pereţi laterali, este regizată tot cu ajutorul perdelelor. Atelierul cu tavanul transparent creează unghiuri de incidenţă a luminii asemănătoare cu cele din *plein-air* şi — deşi râvnite, părând a oferi tipul ideal de ecleraj — este posibil să nu convină, în fapt, tuturor gusturilor tocmai pentru acest motiv.

Oricum, condensul (aburirea) geamurilor se poate preveni prin dublarea lor, iar infiltrarea apei de ploaie nu constituie o problemă dacă se foloseşte un chit solid, cu miniu de plumb, protejat şi mascat cu 2-3 straturi de vopsea pe bază de ulei.

---

1. Xavier de Langlais, *op. cit.*, p. 399.

Diferenţele dintre ateliere sunt în realitate enorme. De la simple camere, mai mult sau mai puţin austere, şi până la ansambluri de încăperi-atelier[1].

Elementară pentru pictor rămâne totuşi, nu imensitatea, ci posibilitatea de a folosi un atelier.

(Tehnologii socotesc utilă, alături de atelierul propriu zis, o mică încăpere anexă cu deschiderea spre sud, deci mai caldă şi mai luminoasă, destinată depozitării şi uscării temeinice a tablourilor pictate în ulei, a cărei necesitate se resimte mai ales în primul an după execuţie).

ACCESORIILE ŞI UNELETELE

Un atelier multifuncţional, aşa cum şi-l visa Tonitza, totodată locuinţă şi atelier, va arăta firește cu totul altfel decât, să zicem, vechile ateliere din secolul al XV-lea , care erau exlusiv încăperi de lucru şi unde ceea ce impunea de la prima vedere era şevaletul — destul de rar folosit pe atunci — alături de un aşa numit "scriptorium" (un pupitru peste care se aşeza la orizontală panoul, pentu a nu curge culorile), de o masă solidă pe care aşteaptau să fie folosite văsuţele de culori şi uneltele de lucru. Dürer, şi mai apoi Rubens, mai împărtăşeau încă această concepţie despre atelierul-incintă de lucru.

Ideea unui atelier de lucru asociat cu o încăpere de primire, ceva mai nouă, datează totuşi din secolul XVII-lea, când atelierul unui Velázquez avea un antreu decorat cu tablouri etc., destinat tocmai "primirilor".

Dar odată cu secolul al XIX-lea asistăm la transformarea atelierului într-o sală de lucru combinată cu una din întâlniri mondene, ceea ce presupune încărcarea lui cu fotolii, măsuţe, sculpturi, obiecte de artă, măşti, rafturi cu cărţi, perdele etc., fără a mai socoti tablourile etalate pe pereţi într-un număr prea mare, poate, pentru gustul nostru. În aceste încăperi fastuase şi ticsite se organizau până şi serate dansante sau baluri costumate. Tablourile lui Theodor Aman în care îşi pictează atelierele sunt o perfectă ilustrare a acestei concepţii despre atelierul - salon.

Astăzi, atelierele de pictură au redevenit într-o măsură preponderentă încăperi de lucru — ceea ce nu exclude totuşi primirile de prieteni, discuţiile, audiţiile muzicale etc. şi nici accesoriile trebuincioase acestora.

---

1. Joan Miró şi-a construit la Palma de Majorca o clădire modernă alături de un mai vechi grup de construcţii transformate în diverse ateliere — de desen, gravură, litografie etc.

ŞEVALETUL

Solid, cu culoarea patinată, aşezat în plină lumină şi la locul cel mai de vază, şevaletul este una din prezenţele cele mai familiare pentru pictor. Nici mobilă şi nici propriu zis unealtă, se afirmă[1] că invenţia lui ar aparţine Antichităţii: o caricatură de la Pompei înfăţişează un pictor în faţa şevaletului. Dacă în decursul secolelor nu s-a modificat structural, timpurile moderne i-au adus, în schimb, unele îmbunătăţiri: roţile şi "frânele" adiacente pentru şevaletele mari, unele dispozitive articulate prin roţi dinţate, sau altele mai simple, care fac posibilă deplasarea pe verticală a lucrării, diverse sisteme de înclinare a tabloului pentru evitarea reflexelor.

A apărut în schimb şevaletul de câmp, pliant, din lemn, aluminiu etc. Împreună cu cutia pentru culori, cu scăunelul (de asemena pliant) şi cu umbrela de soare, el contribuie la pitorescul ţinutei pictorului de peisaj din secolul trecut.

Este interesant că unii pictori contemporani, asemenea celor din secolele de început ale picturii în ulei, se dispensează de şevalet, lucrându-şi tablurile la orizontală, pe masă ori direct pe duşumea. Dintre cei foarte cunoscuţi, au făcut-o de multe ori Miró, Jean Dubuffet, Picasso, Mondrian. Pollock nu- şi putea lucra altfel operele: "Pe duşumea, mă simt mai în largul meu. Mă simt mai aproape, parte integrantă din tablou, întrucât în felul acesta pot umbla în jurul lui, pot lucra din cele patru laturi şi pot fi propriu-zis *în* tablou", declară pictorul[2].

Utilitatea şevaletului rămâne totuşi indiscutabilă.

PALETA

Suprafaţa tare, plană, netedă şi neabsorbantă pe care pictorii îşi prepară şi fluidizează culorile sau îşi controlează raporturile, are ca strămoşi îndepărtaţi — în Preistorie — omoplaţii de animale mari, de urs sau de bour, ori scoicile. Egipenii vechi foloseau deja paleta de diferite forme. Cennini

1. Charles Moreau -Vauthier, *op. cit.*, p. 9.
2. *Pictori despre pictură*, p. 296

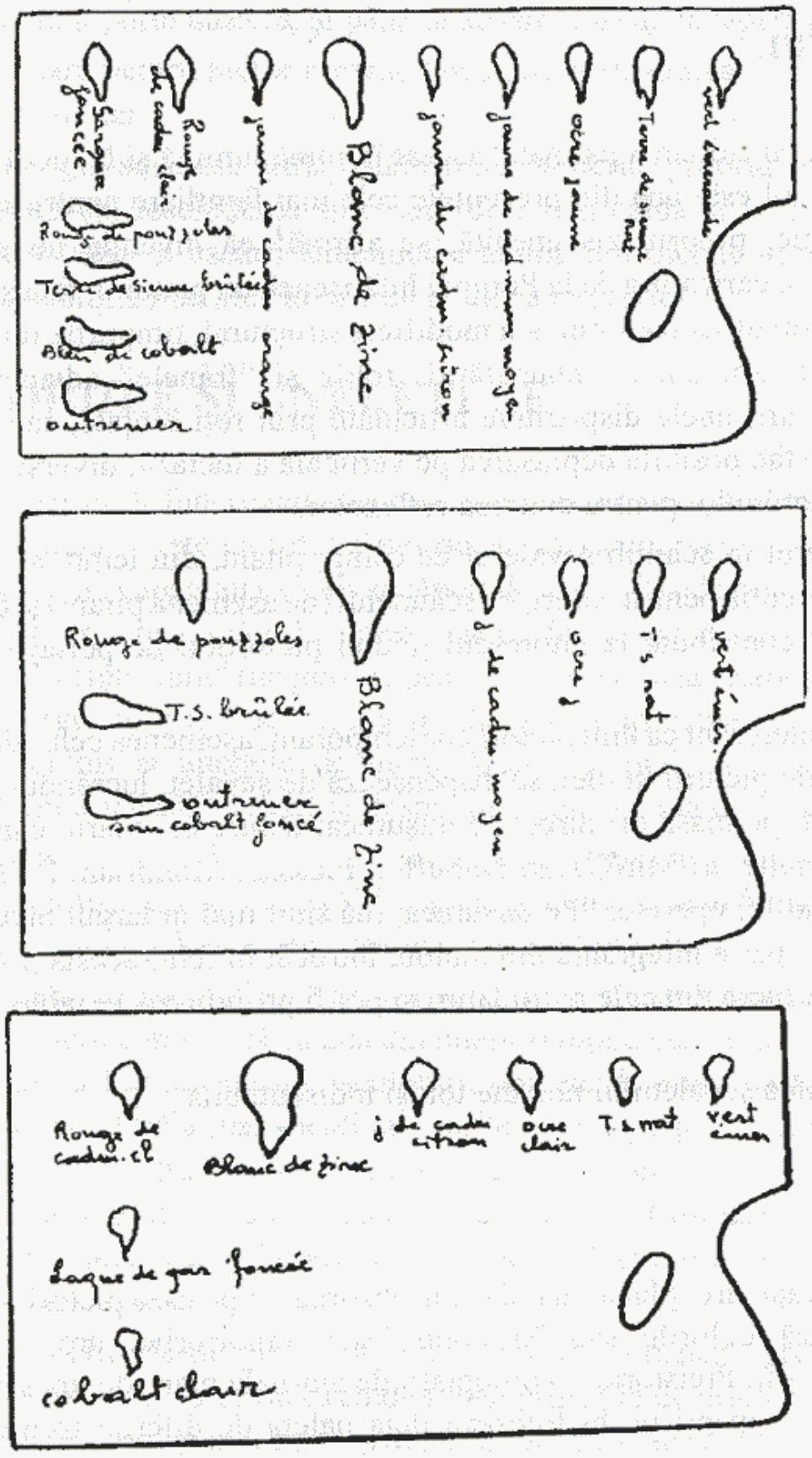


Fig. 21. "Palete" recomandate de Nicolae Tonitza:

A. "Paletă "bogată", cu ajutorul căreia pot fi atacate aproape toate motivele şi problemele picturii". B. "Paletă de studiu pentru portret şi nud". C. "A V-a etapă cromatică: paleta cu 7 culori, pentru studiul peisajului".

vorbeşte doar despre recipientele cu culori lichide proprii procedeelor medievale, însă "Primitivii", pe lângă acestea — care aşteptau aşezate pe mesele de lucru sau erau atârnate la cingătoare — foloseau pentru degradeuri şi mici palete portative.

Dacă în secolul al XVI-lea flamanzii le mai întrebuinţau încă, lui Tiţian i se atribuie părăsirea văsuţelor şi recurgerea curentă la paletă. Procedeul picturii evoluase, iar începând din secolul al XVII-lea paleta are deja forma de astăzi: în *Atelierul* lui David Ryckaert, aflat la Luvru, putem vedea două palete relativ mici, una ovală, alta rectangulară.

"Palitra" îmbibată cu ceară, amintită în erminiile autohtone, era ovoidală, lungă cât antebraţul, aidoma unora din cele folosite astăzi.

Modernii preferă paleta mare. Sunt folosite, după necesităţi, paletele mobile — ovale, dreptunghiulare ori de o formă curbă adaptată oarecum corpului — sau paletele fixe, aşezate pe măsuţă, confecţionate din placaj, plăci aglomerate sau carton, saturate cu ulei şi culoare. O bucată de sticlă suprapusă peste o hârtie albă poate fi o soluţie şi mai bună, reeditând într-un fel paleta albă preconizată de Vibert (o asemenea paletă, albă ca şi grundul pânzei, convine probabil mai mult pictorilor care fructifică transparenţa culorilor). În realitate culoarea paletei devine fatalmente gri, ca urmare a repetatelor depuneri de mici resturi păstoase.

Altădată se foloseau paletele de nuc, sau unele mai uşoare, de tei. Astăzi se folosesc esenţe diferite, inclusiv teiul, dar şi plăci metalice (aluminiu) sau alte materiale[1].

Ce poate fi mai personal decât paleta unui pictor! "Paleta mea proaspăt pregătită şi strălucind de culori contrastante e deajuns pentru a-mi aprinde entuziasmul", nota Delacroix în jurnalul său[2]. Paleta îşi etalează astfel condiţia de stimulator al retinei artistului, constituind un fel de germene al tabloului şi totodată o "oglindă" a sensibilităţii celui care o foloseşte[3].

---

1. Brassai, în *Convorbiri cu Picasso* , p. 259, scrie că "Picasso a avut ideea să-şi deghizeze manechinul de bronz în *artist-pictor*, cu o paletă transparentă în mână"... H. Matisse va comenta "am primit şi eu o astfel de paletă din plexiglas (...). Ce idee ridicolă! O paletă transparentă! Pentru a reda bine culorile trebuie, dimpotrivă, să fie opacă... Nici măcar n-am încercat-o"...
2. Eugène Delacroix, *Jurnal,* vol. II, p. 72.
3. În anul 1974, fostul Musée d'Art Moderne din Paris a organizat o expoziţie a paletelor marilor pictori moderni şi contemporani, excepţională prin semnificaţiile ei în sensul ideii la care ne referim.

Numărul culorilor de pe paletă diferă de la un pictor la altul. Ingres folosea 17 tente şi pictura pe care o făcea era bazată mai mult pe modeleu. Delacroix, cu mai puţine, este socotit a fi un colorist. Dintr-o factură rămasă de la Picasso reiese că îşi procurase 20 de culori diferite. Le folosea după nevoi, desigur, altfel n-ar fi spus că "în realitate lucrezi cu puţine culori, dar ele par mult mai numeroase când fiecare se află la locul ei"[1]. Numărul pigmenţilor folosiţi devine astfel irelevant[2].

Aşezarea culorilor pe paletă variază după preferinţe intime. Tonitza de pildă, recomandă — ceea ce este logic — aşezarea albului în centru, ca fiind pigmentul cel mai întrebuinţat; în dreapta culorile galbene, mai la îndemână, pentru că sunt mai folosite, împreună cu verdele; la stânga se pun roşurile, albastrurile şi negrul. Astfel luminozitatea maximă din centru scade spre margini. Dar, adaugă pictorul, "îndeobşte nu trebuie niciodată să lucrezi cu aceeaşi paletă. Paleta trebuie ordonată şi acordată după motivul ce-l ai în faţă. Paleta se cuvine *preparată* întotdeauna *ad hoc*"[3].

Curăţenia paletei este fără îndoială o obligaţie riguroasă, chiar dacă atunci când e murdară "inspiră". La sfârşitul fiecărei şedinţe de lucru se curăţă până la lemn, cu şpaclul sau cu cuţitul de paletă, resturile se aruncă, iar culorile rămase se freacă cu cuţitul şi se strâng laolaltă, culoare după culoare, pentru a nu se usca până în ziua următoare. Paleta se spală apoi cu o esenţă şi, în final, se lustruieşte cu câteva picături de ulei de in, astfel că, după un timp, centrul ei devine neted şi lucios ca o sticlă, colorat într-un gri mai mult sau mai puţin neutru, pe care viitoarele amestecuri vor putea fi mai uşor controlate.

Pentru o păstrare mai îndelungată, toate depunerile de pe margini se curăţă cu ajutorul unui decapant şi paleta se pune la presă. Paleta, scrie Tonitza în acelaşi context, trebuie "păstrată în cea mai ideală curăţenie şi prospeţime (...). Ca toate sculele, fără deosebire. Dezordinea n-a fost niciodată semnul genialităţii".

---

1. *Pictori despre pictură*, p. 240.
2. Paul Constantin, în *Culoare, artă, ambient*, p. 120, prezintă "paleta" câtorva mari pictori ai secolului XX. Numărul culorilor folosite diferă: Renoir - 11, Matisse - 17, Dufy - 17, Utrillo - 15, Braque - 16, Lhote - 17, Leger - 11, De Chirico - 23..
3. N. Tonitza, *Corespondenţă*, p. 300-301.

PENSULELE

Alături de scriitura directă cu o bucată de materie colorată şi de pulverizarea pigmenţilor cu ajutorul unui tub, degetul şi palma par să fi fost printre primele unelte preistorice cu ajutorul cărora se aplica culoarea pe o suprafaţă oarecare. Unele triburi primitive de astăzi mai folosesc încă aceste "unelte". La aceleaşi triburi se pot vedea pensule confecţionate din crengile unor copaci fibroşi, tăiate la o mărime potrivită şi bătute la un capăt până când fibrele se desprind una de alta asemenea unor peri. (Unii zugravi mai foloseau cu câteva decenii în urmă astfel de pensule prelucrate din lemn de tei). Similitudinea cu tulpinile de trestie ori de lemn fibros preparate în acelaşi mod şi folosite ca unelte curente de vechii egipteni este izbitoare.

Totuşi, strămoşul adevărat al pensulei trebuie să fi fost preistoricul tampon din blana unor animale, iar pensula din păr a fost şi rămâne cea mai docilă şi verificată unealtă de aplicat culoarea: permite frotiuri impresioniste, juxtapuneri nete, haşuri, acuarelări, neteziri sau "încărcări" din cele mai felurite.

Rafinatele demi-paste şi glasiurile celor vechi erau aşternute cu pensule moi şi rotunde, cu părul fin. Leonardo se pare că folosea uneori mătasea. Părul de porc este însă folosit curent, iar Breughel cel Bătrân ne-a lăsat imaginea desenată a unui pictor ce ţine în mână o pensulă destul de greoaie, ilustrativă pentru pensulele cu un asemenea păr aspru descrise cu un secol mai devreme de Cennini. Tratatele renascentiste şi postrenascentiste (Armenini, Pacheco, Pozzo, Palomino) fac referinţe la ambele tipuri de păr, moale şi aspru, de veveriţă şi de porc. Erminiile bizantine pomenesc şi părul altor animale: bursucul, capra, boul, măgarul. În prima parte a secolului trecut, pasta lisă era netezită cu pensule din păr de viezure.

Astăzi, cele mai folosite sunt pensulele din păr de porc, dar gusturile diferă. Nicolae Tonitza preferă şi recomandă ca pe cel mai bun, părul de jder, roşcat sau galben-auriu. Sunt mult apreciate pensulele din păr de veveriţă, brun-roşcate, sau cele din păr de dihor, negre, de cămilă sau din urechea viţelului, gălbui. S-au generalizat pensulele late, dar îşi au căutare şi cele rotunde. Încep să fie folosite, de asemenea, pensulele mai noi, din păr sintetic; dacă la începuturi acestea nu reţineau apa şi erau ocolite, prin anii 1970 s-au îmbunătăţit: vârful firului de păr are "aspectul unei flori de mătase".

Pensula este o sculă simplă şi eficace: la capătul unui mâner de obicei

lung, pentru a "prelungi" mâna pictorului[1], într-o montură metalică (invenţie modernă) este strâns un smoc de păr, ale cărui calităţi ne apar cu deosebire importante: trebuie să fie *flexibil*, dar *capabil să-şi revină la forma iniţială*, iar pentru a păstra precizia tuşei masa firelor trebuie să se menţină compactă. Sunt calităţi deloc neglijabile, fiindcă ne supără întotdeauna părul împrăştiat, strâmb, sau pierderea de păr.

Confecţionarea pensulelor pare să nu pună probleme şi totuşi nu este aşa.

Tratatul lui Cennini (cap. LXIV şi LXV) ne dezvăluie metodele medievale: una pentru părul moale, alta pentru cel aspru.

Pensulele din păr de veveriţă se făceau din cozile fierte ale acestor animale. Se smulgea părul din vârful cozii, mai lung, se strângea în mănunchiuri, se clătea cu apă curată şi se storcea; apoi se alcătuiau mănunchiuri mici cât viitoarele pensule, cu vârfurile perilor unul lângă altul, se legau cu aţă sau cu mătase ceruită şi se introduceau în "cilindrii" tăiaţi de la baza penelor de vultur, gâscă, găină sau porumbel; părul se lăsa liber "atât cât trebuie ca pensula să fie moale". Coada pensulei se făcea din lemn "de arţar, sau de castan sau oricare alt lemn bun", lungă cam cât o palmă, bine potrivită în ţeava penei.

Pensulele din păr de porc se făceau folosind părul respectivelor animale, albe, de casă, mai bun decât cel negru. Mai întâi se alcătuia o pensulă groasă (dintr-o "livră de păr"), având părul legat "cu nod încleiat, în jurul unei cozi groase". Această pensulă, ne explică autorul, "e bună de folosit la văruitul zidurilor, ca şi la udatul lor, atunci când vrei să le tencuieşti" şi recomandă: "foloseşte-o într-atâta, până ce firele de păr ajung moi de tot (...). Desfă, apoi, pensula aceasta, şi din ea fă sorturile de pensule de care ai nevoie", cu vârful ascuţit sau drept, de toate grosimile. Coada pensulei se introducea în interiorul mănunchiului şi se lega "cu sfoară dată-n două, şi ceruită".

Parcurgerea vechilor noastre erminii relevă aproximativ aceleaşi metode artizanale, cu unele adăugiri interesante pentru cercetătorul tehnicii respective. Detaliile erau pictate, firește, cu pensule fine din păr de veveriţă sau de bursuc

1. În dorinţa de a-şi asigura o distanţă suficient de mare de tablou, pentru a-l cuprinde mai bine cu privirea, unii artişti lucrează cu pensule ale căror cozi se apropie de o jumătate de metru. Se spune că ale lui J. Reynolds atingeau 47 cm.

(pentru desenul fin din pictura pe sticlă se recurgea uneori la păr de pisică), părul de porc, aspru, era folosit pentru aplicarea grundurilor puţin fluide, sau pentru "câmpuri şi proplasme", iar la fondurile murale se folosea părul unor animale domestice mari. Din părul de veveriţă ("sângeapă") se făceau "condeie" rotunde sau nu, ori ca un evantai, utilizabile pentru aurit[1]. Era apreciat şi părul fin de dihor (aţidie"). Pentru pensulele mari se utiliza părul de porc, legat de mâner cu aţă ceruită şi fixată cu răşină. Se mai folosea păr "din coama măgarului, de la a catârului falcă, de la arşicul piciorului boului şi din peri de capră".

Metoda artizanală de confecţionare a pensulelor fine, utilă şi astăzi, le rezumă pe cele vechi. Părul din cozi de veveriţă sau de jder roşu[2] — se tunde atent cu o foarfecă, se leagă în mănunchiuri şi se degresează spălându-se de câteva ori într-o soluţie de apă fierbinte, agrementată cu 2% sodă calcinată; se ţine apoi 5-6 ore într-o soluţie de amoniac, se spală din nou cu apă caldă şi se usucă. Părul curat se triază după lungimea firelor în mănunchiuri groase cât viitoarele pensule — având grijă ca rădăcinile să fie aşezate alături —, se înfăşoară cu aţă ceruită, de mătase sau de bumbac, pe lungimea de un centimetru, iar rădăcinile se impregnează cu verniu de copal sau cu şelac. Vârful viitoarei pensule nu se retează, ci se lasă natural. Se pregăteşte o pană de pasăre, potrivită ca mărime: cotorul penei se taie la câţiva milimetri de vârf, se îndepărtează partea cu fulgi şi se curăţă interiorul ţevii tronconice rămase. Aceasta se umezeşte cu apă pentru a se lărgi uşor (urmând să-şi revină după uscare) şi se introduce smocul de păr, înfăşurându-l provizoriu cu un fir subţire de aţă. La capătul liber al penei se toarnă un adeziv oarecare (sacâz topit în esenţă sau clei sintetic) şi se fixează mânerul de lemn. Poate fi reutilizat părul rămas de la o pensulă veche şi, de asemenea, în locul penei se poate refolosi un manşon metalic vechi, rotund sau lat, bine curăţit. (Dacă se foloseşte unul lat, în capătul legat al smocului de păr se introduce o mică pană de lemn, lată cât metalul recuperat, şi abia apoi se fixează cu adeziv; strângerea se face cu cleştele).

Fabricarea industrială a pensulelor pentru pictură nu diferă prea mult, munca manuală neputând fi preluată integral de maşini[3].

---

1. A se vedea detaliile date de C. Săndulescu-Verna, *op. cit.*, p. 37.
2. Părul din urechea bovinelor tinere este aproape la fel de bun.
2. E. Adam, citat de Havel (*op. cit.*, p. 437), crede că utilizarea pensulelor cu păr sintetic nu este conjuncturală, întrucât "practic nu se mai uzează şi, pe de altă parte, preţul părului natural creşte în mod simţitor de la un an la altul".

Pentru a le conserva supleţea şi forma iniţială, pensulele nu trebuie neglijate şi truismul că prin curăţenie le prelungim durata nu trebuie ignorat. Spălarea superficială sau păstrarea pensulelor năclăite de culoare într-un borcan cu apă, unde se ţin cu zilele, este o pseudo-îngrijire ineficace şi păgubitoare: părul li se deformează şi încep să arate ca măturile vechi, introduc tonuri murdare şi uleiuri râncede în noile amestecuri etc.

Pe parcursul lucrului, curăţirea se poate face cu mici bucăţele de hârtie, tăiate în prealabil dintr-un ziar vechi şi ţinute la îndemână, şi cu esenţă sau cu petrosin, iar la sfârşitul zilei de lucru, acestei curăţiri sumare îi va urma spălarea cu apă şi cu săpun de rufe. Pensulele se freacă bine cu degetele sau în podul palmei, până la cotor şi se clătesc cu apă curată, operaţia repetându-se de 2-3 ori, pentru a îndepărta toate resturile de culoare şi de săpun de la baza părului. Apoi se şterg cu o cârpă curată şi se "împachetează" în hârtie pentru a-şi păstra forma şi după uscare.

Remediul pentru pensulele murdare, pe care s-a uscat culoarea, este un decapant oarecare, fie el acetona, alcoolul, tinerul etc. Dacă şi după această curăţire părul rămâne diform (strâmb), se poate recurge la următoarea stratagemă: smocul se introduce într-un clei solubil în apă, apoi, înainte de uscarea completă, părul se îndreaptă atent cu mâna şi se pune la uscat timp de 1-2 zile, sau mai mult; înaintea reîntrebuinţării, îndepărtarea cleiului se face cu apă fierbinte.

Pentru păstrarea îndelungată a pensulelor fine putem recurge la sfatul lui Cennini (cap. LXVI): "Dacă vrei să păstrezi cozile de veveriţă ca să nu fie roase de molii şi să le cadă părul, unge-le cu pământ moale, răsuceşte-le bine într-însul, atârnă-le apoi şi lasă-le să stea aşa. Când vrei să le foloseşti, sau să faci din ele pensule, spală-le bine cu apă curată".Ce era valabil pentru cozile întregi poate fi şi pentru fragmentele devenite pensule.

Altădată se folosea în acelaşi scop chiar naftalina. Vopsitorii folosesc uneori seul, care din păcate râncezeşte, dar are avantajul că se întăreşte şi menţine bine forma părului. O soluţie slabă de gumă arabică sau de apă cu clei animal va face acelaşi bun oficiu; de asemenea, vaselina industrială contemporană. Desigur că toate acestea vor fi bine spălate cu apă (caldă) şi cu săpun înaintea reluării lucrului.

ALTE INSTRUMENTE DE APLICAT CULOAREA

Culorile, se spune, pot fi aplicate cu *orice*, întrucât rezultatul contează. Ceea ce este adevărat, şi vedem cum pictorii, uneori nemulţumiţi de

tradiţionala pensulă, îşi adaptează sau chiar îşi confecţionează ei înşişi uneltele cele mai potrivite cu propriile scopuri.

Cuţitul de paletă, cel mai cunoscut dintre acestea, îşi are strămoşii îndepărtaţi în lamele metalice întrebuinţate în arta encausticii antice. Rembrandt, se pare că este primul dintre pictori care şi-au aşternut, la modul neevident, pastele de ulei cu acest instrument. În secolul trecut l-au folosit Delacroix, Diaz, Courbet şi alţii. În pictura românească Gheorghe Petraşcu este cel care i-a relevat resursele în cel mai înalt grad, aşternând cu ajutorul seriei sale de cuţite, de diferite forme şi mărimi, paste vibrante, a căror preţiozitate de piatră scumpă a rămas încă neegalată.

Desigur, cuţitul poate duce la supraîncărcări (cu întregul convoi de neajunsuri: uscări lente, cracluri, aglomerări de praf etc.), dar dacă este bine folosit aşterne paste pline, fără surplus de liant, contribuind la transparenţa şi la emailarea lor. Mai indicate pentru cuţit sunt suporturile rigide, dar pânza mai groasă poate fi şi ea pictată cu acest instrument dacă nu au loc presări care să macine grundul. Amestecurile rămân proaspete, fie că se realizează pe paletă, fie direct pe suport.

Am amintit mai înainte două "instrumente" foarte vechi: *palma* şi *degetul*. Ambele au fost folosite din când în când, încă din Preistorie. Despre Leonardo, se spune că îşi realiza cu palma îndeosebi primele modeleuri. Tiţian se folosea adesea de deget pentru a obţine pasajele fine. Nu era un procedeu insolit, în epocă. Federico Barocci, un contemporan de-al său, îl folosea şi el, din câte ne spune Bellori. În zilele noastre ştim că a făcut- o Miró, iar la noi Corneliu Baba, dar câţi alţi pictori nu şi-au punctat, măcar câteodată, tabloul cu ajutorul degetului!

În secolul nostru, sigur!, trebuia *ceva nou.* Şi iată că au apărut instrumente din cele mai variate, unele bizare la prima vedere: de la *ruloul-foto* până la *cârpa de şters paleta,* de la *"talpa"* lui Soulages până la *pistolul de suflat* folosit de Hartung în ultima perioadă, ca şi de atâţia alţii. Joan Miró folosea uneori *pensule uzate, cârpe, ziare boţite* şi chiar *mătura,* Jean Dubuffet a recurs la *perii* şi la aceleaşi jurnale şi cârpe, iar Pollock s-a folosit de *beţe,* de *mistrie* şi de faimosul său *bidon cu fundul găurit* ca un ciur. Asistăm, în fapt la o spectaculoasă aventură a meateriei picturale. De-a dreptul pasionantă şi nemaiîntâlnită în istoria artei.

TUBURILE DE CULOARE. Problema păstrării preţioaselor pulberi colorate s-a pus din totdeauna. *Trestiile scobite* şi *săculeţele* au fost folosite

din Antichitate. *Băşica înnotătoare* a peştilor sau *vezica* unor animale mici (porc, miel etc.) sunt şi ele printre cele mai vechi recipiente: pentru scoaterea culorii, se înţepau cu un cui şi se presau, iar pentru a preveni oxidarea pigmenţilor, locul înţepat se astupa cu un os. În vechile noastre ateliere artizanale culorile de ulei erau păstrate şi în "băşici" confecţionate din stomacul sau intestinele unor animale, uscate şi legate cu sfoară; stoarcerea culorii se făcea în acelaşi fel.

Am văzut că Cennini vorbea despre borcane, în care peste culoarea măcinată se turna apă, şi despre văsuţe de plumb, cositor sau sticlă, pentru culorile de ulei.

Toate acestea sunt însă rezolvări rudimentare şi, mai cu seamă pentru culorile de ulei, trebuia să apară ceva nou. Şi a apărut: *tubul de cositor*. Este o invenţie a timpurilor moderne, invenţie ce a parcurs câteva etape până să ajungă la forma actuală. În cel de al treilea deceniu al secolului al XIX-lea, în Anglia este inventată un soi de seringă inoxidabilă, din cositor sau alamă, menită să conserve câţiva pigmenţi care se alterau în vechile băşici (albastrul de Prusia, lacurile). În anul 1841 este eliberat un brevet american pentru un cilindru de cositor, lipsit de orificiu, care, după perforare trebuia astupat potrivit vechilor deprinderi; dar tot în anul 1841, firma engleză Winsor and Newton pune pe piaţă actualele tuburi pliabile.

Sunt simple, maniabile şi la îndemâna oricui. Disciplina de atelier îl determină pe pictorul atent cu recuzita sa, ca la sfârşitul zilei de lucru să le înşurubeze căpăcelele şi să le "calce" cu coada pensulei. Păstrarea lor mai îndelungată se face la întuneric, ferite de căldură excesivă şi de îngheţ.

GODETELE. Micile noastre recipiente pentru diverşii diluanţi au apărut — fixate pe paletă — spre finele secolului al XVIII-lea. Curăţirea lor periodică este o simplă chestiune de igienă a culorilor: previne introducerea în pasta colorată a murdăriilor, a uleiului râncezit sau a altor lianţi degradaţi. Sunt indispensabile.

* * *

Elementele de recuzită dintr-un atelier pot fi multe. Am pomenit pe cele trebuincioase la întinsul pânzei (un cleşte de întins pânza, cu maxilarele late, un ciocan, un cleşte obişnuit de scos cuie, o şurubelniţă, cuişoare cu floarea

lată, glaspapir). Acestora li se adaugă un vas "bain-marie", pentru pregătirea cleiurilor şi un fierăstrău tip "coadă de vulpe". Câteva palete, o cutie de culori şi un şevalet de câmp. O piatră de frecat culorile şi o moletă, un mojar, o sită, cuţite de paletă şi, desigur pensule, cât mai multe pensule şi culori!...

Iar planşetele — una mai mare şi alte câteva mai mici — sunt de neînlocuit. Mapele pentru desene, ramele "de lucru", ca şi alte dotări, amintite sau nu, pot spori considerabil acest minimal inventar.

Capitolul 17

PROBLEME DE EXECUȚIE A TABLOULUI

"Nu eşti pictor dacă nu iubeşti pictura mai mult decât orice pe lume", afirma Edouard Manet[1], iar olandezul Cornelis Corneliszoon, cu două veacuri înainte, "spunea că nu şi-ar schimba pensulele nici pe sceptrul regal al Spaniei, căci preferă să fie un pictor bun decât un suveran mare"[2]. Tițian, ne spune Ridolfi[3], "chiar când a ajuns foarte bătrân şi practic orb, nu trecea o singură zi fără ca să facă ceva fie în cărbune, fie în cretă", ilustrând parcă vechiul dicton atribuit de Pliniu celui mai faimos pictor al Antichității, Apelles: *nulla dies sine linea.*

Minunatului nostru Luchian, cu mult mai tânăr, dar ajuns aproape paralizat, i se lega pensula de mână. Marelui Renoir, în ultimii săi ani, când era dus la şevalet cu căruciorul, de asemenea[4]. "O nespusă suferință i-a pricinuit lui Michelangelo (...), faptul că a trebuit să lucreze cu ochii în sus (la plafonul Sixtinei, n.n.), ajungând ca vederea să i se strice atât de rău încât nu mai putea să citească sau să se uite la desene decât privind de jos în sus", scrie Vasari[5], dar titanul mai avea destulă forță să se autoironizeze în versuri burleşti[6]. Poussin, căruia începuse să-i tremure mâna, făcea eforturi disperate pentru a nu-şi conteni truda. Goya, complet lipsit de auz, s-a retras în singurătate pentru a-şi proiecta pe pereții casei viziunile sale halucinante. Van Gogh a început să deseneze la 25 de ani şi să picteze la 29, prima operă importantă *(Mâncătorii de cartofi)* izbutindu-i abia în 1885: îi mai rămâneau de trăit cinci ani pentru a crea o operă care a fascinat sensibilitatea modernă.

---

1. *Pictori despre pictură*, p. 129.
2. Carel van Mander, *op. cit.*, p. 413.
3. *Pictori despre pictură*, p. 51.
4. Hans H. Pars, *Viața aventuroasă a operelor de artă,* p. 42.
5. Giorgio Vasari, *Viețile...* vol. II, p. 357.
6. Vezi Michelangelo, *Rime*, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1975, p. 17.

Avea ca principiu o vorbă a lui Millet: "să lucrezi cât zece sclavi". Iar Ion Andreescu, răpus la 32 de ani, a pictat în ultimii săi ani o operă unică şi de referinţă pentru tot ce se va mai numi de la el încoace artă românească.

Ce altceva putem înţelege din aceste câteva evocări, alese dintre atâtea altele, decât că o imensă pasiune — secondată de un efort pe măsură — poartă mâna pictorilor? Este prima şi cea mai importantă lecţie oferită nouă de cei mari. Dar *cum* pictează ei?

În aceste pagini vorbim despre miloacele materiale prin care se clădeşte opera. A privi *înapoi* pentru a vedea mai bine *înainte* — asemeni lui Ianus Bifrons, eternul simbol al veghei — este o atitudine justificată şi atunci când cercetăm opera sub aspectul ei material, pentru că întotdeauna va fi actuală grija artistului de a-şi perpetua fiinţa spirituală. Or, învelişul fizic al operei de artă îl constituie câteva modeste materiale, mai mult sau mai puţin perisabile.

DESPRE METODELE DE LUCRU ALE CELOR VECHI

Să lucrezi mereu, îi recomanda Cennini (cap. CIV), ucenicului, "nepărăsind niciodată desenul, nici chiar în zi de sărbătoare, nici în zi de lucru". Era un mod de viaţă. Dar dacă talentul asociat cu străduinţa pot spori expresia operei săvârşite, nu-i pot explica în nici un caz durabilitatea: *"Madona cancelarului Rolin"* de Jan van Eyck pare lucrată cu foarte puţin timp în urmă, deşi autorul ei a murit în anul 1441. Cum se poate explica remarcabila conservare în timp şi extraordinara ei prospeţime? Este cazul multor opere ale vechilor maeştri, dar le avem în vedere mai ales pe cele ale aşa numiţilor "Primitivi", un adevărat *etalon tehnic.*

Cei vechi făceau pregătiri îndelungi înainte de a începe lucrul. Procedeele specifice erau imaginate înaintea execuţiei, iar numărul, varietatea, costul şi caracterele materialelor de lucru determinau adesea vizibil aspectul tabloului. Lipsa unor culori, de pildă, avea consecinţe în organizarea cromatică a operei (albastrul de lapislazuli, obţinut din piatră semipreţioasă costa exorbitant, verzurile erau modeste, ocrurile nu au tonuri vii etc.). Lucrările erau gândite de la început în toate detaliile şi pentru că în "procedeul flamand" improvizaţiile pe parcursul execuţiei sunt practic imposibile. Tehnica de lucru era atât de întrepătrunsă cu viziunea încât orice detaliu îşi avea o explicaţie metodologică. Chiar modificat parţial de către Leonardo, procedeul permite

puține schimbări de concepție (poate cel mult în faza de eboșă), cursivitatea tehnică rămânând neschimbată. Știm din relatarea lui Vasari[1] că "încredințându-i-se pictarea unei lucrări de către papa Leon, (Leonardo, n.n.) a început să distileze de zor uleiuri și ierburi, pentru a face lacul"; comentariul pontifului — "Vai mie, ăsta nu e bun de nimic, de vreme ce s-a apucat să se gândească la sfârșitul lucrării, încă înainte de a o fi început"— ne apare astăzi ca incompetent și derizoriu pentru o epocă în care pictura excelează prin desăvârșita unitate dintre concept și execuție.

Cei vechi foloseau culori puține, care se procurau greu și costau de obicei mult, iar ceea ce numim astăzi "studii" probabil că li s-ar fi părut o risipă de materiale (studiile vremii erau mai ales desene, uneori colorate). De aici necesitatea efortului de cunoaștere a însușirilor fiecărei culori, a calităților și limitelor materialelor de care dispuneau.

Cunoașterea proprietăților acestor materiale, asociată cu sentimentul răspunderii sociale, a creat încetul cu încetul norme de lucru stabile, transmise din generație în generație, uneori legiferate. Iată de ce, de pildă, putem citi în *Charta grossmeisterilor* din Gand regula[2] următoare: "Fiecare pictor care face parte din corporație trebuie să lucreze în culori bune pe piatră, pânză, lemn sau orice alt material. Acela care nu respectă aceste reguli va plăti o amendă". Sau o altă regulă: "Membrii juriului (sindicii) sunt obligați să-i viziteze pe pictori acasă, în orice vreme și în orice loc (...) pentru a observa aplicarea întocmai a regulilor, precum și pentru a preîntâmpina orice fel de violare a lor".

Vechii pictori, ajutați de ucenici, își grunduiau ei înșiși panourile, își fierbeau cleiurile, își preparau uleiurile și verniurile. Foloseau suporturi de bună calitate, de predilecție rigide (lemn), ca și pânze de in și de cânepă. Grundurile lor solide, albe și absorbante, au transmis picturii o mare prospețime și luminozitate. Este cunoscută preferința "Primitivilor" pentru grundurile pe bază de clei (preparațiile uleioase, folosite mai ales în secolele XVIII și XIX, sunt o "otravă pentru pictură", afirma cândva G.E. Mâle).

Peste desenul tabloului — executat cu acuratețe, după studii prealabile — nu se intervenea cu fixativ, care slăbește adeziunea culorii, ci cu "cerneală"

---

1. Giorgio Vasari, *Viețile...*, vol. II, p. 18.

2. În *Pictura* lui Charles Moreau-Vauthier, p. 16, se pot citi și altele.

sau cu condeiul de argint. Van Eyck eboşa în tempera cu ou şi termina în culori de ulei. Succesorii lui, de asemenea. (Se constată azi, prin analize radioscopice, că Tițian şi Tintoretto au recurs şi ei câteodată la acest procedeu.) Foloseau culori cunoscute şi verificate de tradiție, frecate în propriul atelier. Primitivii îşi aglutinau culorile cu ulei de in fiert, încorporând în ele răşini, favorabile transparențelor (în vreme ce noi folosim culori "pe bază de ulei crud, fără răşini. Rezultatul: o pastă opacă, amorfă, în care tonurile deschise necesită o cantitate excesivă de alb"[1]). Şi pastele, şi diluantul lor erau bogate în răşini, astfel că rezulta o materie picturală strălucitoare, transparentă şi durabilă; iar atunci când răşinile vor începe să lipsească din culori, vor fi totuşi prezente în glasiuri. Fără să excludă sicativele, preferințele lor înclină spre sicativarea naturală a uleiurilor, pe calea expunerii la soare.

Remarcăm de asemenea execuția sigură, în straturi relativ omogene, fără reluări confuze şi abuzive, fără supraîncărcări; fiecare nouă şedință de lucru urma după mai multe săptămâni, pauză necesară bunei uscări; iar după uscarea completă a culorilor, la cel puțin un an, se făcea vernisarea finală, care proteja opera de aer, umezeală şi impurități. (Cei vechi par a fi obsedați de praf şi de umezeală: între o şedință şi alta îşi acopereau lucrările cu pânză).

Din toate acestea putem conchide că durabilitatea şi prospețimea operelor la care ne referim nu este determinată doar de calitatea pigmenților şi a celorlalte materiale, ci într-o mare măsură de alcătuirea lor tehnică sistematică, de o execuție judicioasă. Tehnica de lucru cea mai coerentă, care a produs operele cele mai bine conservate până astăzi ne apare a fi "procedeul flamand". Specialiştii o afirmă în unanimitate.

(În perioadele care au urmat regulile tehnice se "îndulcesc", devin mai puțin ferme, iar dacă în secolele XVII şi XVIII stilul pictorilor este strălucitor, subtil şi de o mare diversitate, meşteşugul atât de prețuit mai înainte începe, lent, să fie neglijat. În anul 1636, Van Dyck[2] lăuda osteneala autorului unei cărți de tehnică a picturii — Francis Junius, *De pictura veterum* — în următorii termeni: "sunt convins că publicul o va primi cu plăcere şi că arta va avea de câştigat, pentru că lucrarea voastră va oferi o şi mai perfectă cunoaştere a meşteşugului. Dacă îl mai poate face să retrăiască *într-o vreme când este aproape pierdut...*" Dincolo de subiectivitatea autorului acestei aprecieri, un

1. Xavier de Langlais, *op. cit.*, p. 84.

2. André Lhote, *Tratate*, p. 74.

lucru pare destul de clar: ceva se pierduse deja. Cunoașterii artizanale a meseriei de pictor, care ține până pe la 1800, îi va urma în secolul al XIX-lea epoca bitumului, a abuzurilor de ulei, de sicative și verniuri, în care ruptura cu tradiția tehnică este evidentă.)

DESPRE METODELE DE LUCRU MODERNE

Tehnica picturii evoluează paralel cu viziunea pictorilor, cu "sensibilitatea" epocilor, o dată cu materialele nou apărute. Oricât i-am admira astăzi pe vechii maeștri, nu mai putem lucra ca ei. O comparație superficială poate duce pe cineva la concluzia că *tot* ce s-a lucrat în trecut este superior (tehnic). Nostalgia paseistă trebuie verificată și amendată în favoarea unei atitudini mai nuanțate.

În trecut, producția artistică a fost la fel de bogată ca și astăzi, însă timpul a operat o selecție foarte severă, nouă parvenindu-ne doar acele opere care au întrunit un minimum de condiții de soliditate. În plus, intervenția restauratorilor — începând cu secolele XVII-XVIII — asupra majorității operelor vechi nu este neglijabilă.

Notabilă este însă și constatarea lui André Lhote privind proporția pânzelor moderne care necesită restaurări, cu mult mai mare în comparație cu cele vechi. Cum este posibil, când posedăm culori mai multe, mai ieftine, mai pigmentate și mai bune decât cei vechi? Probabil din pricina câtorva factori deloc neglijabili. Materialele moderne, de pildă, sunt produse de fabrică, iar pictorul le cumpără și le folosește fără să le cunoască bine. Meșteșugul sigur este în mare parte ignorat, uneori voit, din nonconformism. Studiul materialelor picturii se face destul de sumar, iar lipsa de rigurozitate în folosirea lor produce nu o dată pierderi irecuperabile; există opinii care atribuie doar calității culorilor moderne salvarea multor opere executate hazardat și în grabă.

Astăzi, când ironizăm "secretele de atelier", când au apărut laboratoare, fabrici moderne de culori, specialiști de clasă, societăți naționale și internaționale de control și de informare privind culorile și tehnologiile picturii, astăzi, când avem culori și materiale bune și foarte bune, se cuvine să le cunoaștem, să le selecționăm și să le subordonăm unui sistem de lucru coerent — care să nu imite pe cei vechi, ci să fie o tehnică adecvată epocii noastre.

Firește că multe opere contemporane vor dăinui, constituind zestrea artistică pe care o vom lăsa celor care vin după noi. Acestea vor fi, indubitabil, operele care n-au fost lucrate la întâmplare. Insistăm asupra acestei idei întrucât tehnologii susțin că *metodele de lucru sunt tot atât de importante ca și materialele însăși:* aceleași materiale produc rezultate pozitive într-un anumit context și negative într-altul. Xavier de Langlais ilustrează această afirmație printr-o comparație între procedeele folosite de Delacroix și Ingres. Amândoi au folosit aproximativ aceleași materiale, furnizate de aceiași negustori; primului, care a făcut unele greșeli tehnice, i s-au modificat câteva opere importante, pe când cel de al doilea, prin coerența tehnicii suplinește chiar unele deficiențe ale materialelor.

* * *

Pictura modernă și contemporană recurge la o varietate aproape nelimitată de procedeee tehnice. Stabilirea coordonatelor — poate inexistente — ale unui teritoriu atât de vast este iluzoriu, așa numitele "rețete personale" înlocuind aproape complet vechile reguli.

Maeștrii moderni lucrează foarte divers și, pentru un motiv sau altul, își consemnează foarte rar procedeele.

André Lhote este unul dintre puținii care, prin vocație, a gândit și a consemnat în scris concluziile sale în legătură cu domeniul în discuție. Din *Tratatul* său[1] desprindem două indicații directoare:

(1) "Cel mai sigur ar fi să se picteze dintr-o dată, fără retușuri, cum se face pentru o schiță. Aceasta, comparată cu tabloul, este întotdeauna proaspătă, fiind lipsită de tatonări și repictări". (Această metodă *alla prima* trebuie precedată de un studiu cât mai avansat, executat pe hârtie de mărimea tabloului, pentru ca opera să nu mai rămână o simplă "efuziune lirică" a autorului ei, o notație spontană, ci un lucru gândit, analizat, închegat dar exprimat spontan; O nouă viziune se transpune pe o nouă pânză, evitând nesfârșitele căutări și suprapuneri, de unde rezultă un nou tablou; pentru că "a relua de douăzeci de ori" aceeaș temă, pe pânze diferite, este o performanță de care nu este capabil un amator.)

1. André Lhote, *Tratate...*, p. 74, 77.

(2) "Să schițăm pânza în camaieu, sau în griuri diferite, foarte ușor nuanțate, să le lăsăm să se usuce câteva luni și să le colorăm cu ajutorul glasiurilor sau demi-pastelor". Rezultă paste deosebit de frumoase.

Ca metodă generală de lucru, execuția liberă și rapidă este împărtășită și de alții. "Să cauți făcând schițe, și să mergi la sigur când execuți tabloul", scrie Delacroix în *Jurnalul* său, adăugând: "studiază fără încetare înainte de a te apuca de lucru; după ce l-ai început, fă chiar greșeli, dacă altfel nu se poate, dar execută liber"[1]. Van Gogh avea să spună același lucru: "Sunt în toiul unui calcul complicat, de unde rezultă, una după alta, pânze lucrate repede, dar de multă vreme calculate *dinainte*"[2], aducând în discuție "premeditarea", cu alte cuvinte viziunea mentală a tabloului.

(Ne aflăm în fața unui subiect controversat — mărturie suplimentară a diversității artiștilor: "Nu ești artist dacă nu-ți porți tabloul în minte înainte de a-l executa și dacă nu ești stăpân pe meseria și pe compoziția ta... Tehnicile variază... Arta rămâne aceeași"..., declara Claude Monet[3]. Dar Joan Miró este "împotriva oricărei căutări intelectuale, preconcepute și lipsite de viață. Pictorul lucrează ca poetul: întâi vine cuvântul și apoi ideea (...). Faceți o zmângâlitură. Pentru mine ea înseamnă un punct de plecare. Un șoc. Acord o mare importanță șocului inițial"[4]).

Vom adăuga acestor puține, dar semnificative sfaturi ale maeștrilor încă unul: "Trebuie ca neapărat semitenta, în tablou, adică tonurile în general, să fie exagerate. Mai mult ca sigur că tabloul va fi expus într-o lumină care cade oblic (...). Ceea ce este adevărat (...), atunci când lumina vine din față, va fi cenușiu și fals din toate celelalte (unghiuri, n.n.). Rubens exagerează. Tițian de asemenea", scrie[5] Delacroix. (Necesitatea aplicării tonurilor puternice decurge de altfel și din natura pigmenților frecați cu ulei, care sub influența mediului, după o vreme "scad". Tonurile puternice ale lui Gauguin au violentat cândva retina contemporanilor săi, dar astăzi s-au potolit în măsura în care să ni se pară proaspete.)

---

1. Eugène Delacroix, *Jurnal,* vol. I, p. 78 și vol. II, p. 79.
2. Vincent van Gogh, *Scrisori*, vol. II, p. 81.
3. André L'hote, *De la paletă...*, p. 262.
4. Georges Charbonier, *Monologul pictorului*, p. 160.
5. Eugène Delacroix, *op. cit.*, vol. II, p. 110.

PROBLEME DE EXECUȚIE

Tabloul constituie o unitate organică la care contribuie fiecare din elementele lui: suportul, preparația, pigmenții, lianții, verniurile; toate acestea se intercondiționează, toate influențează într-un fel sau altul stratul de culoare, între ele stabilindu-se o stare de *echilibru* fizic şi chimic. Ruperea acestuia alterează rezultanta finală, indicibilă: pictura, purtătoare a "mesajului" artistic.

După ce am analizat materialele pictorului apare necesar un succint *memento tehnic*[1], un îndreptar general, prilej cu care vor fi precizate unele principii tehnice, unele opțiuni, unele metode de lucru şi procedee specifice — aşa cum reies ele din practica de mai multe secole a picturii în ulei.

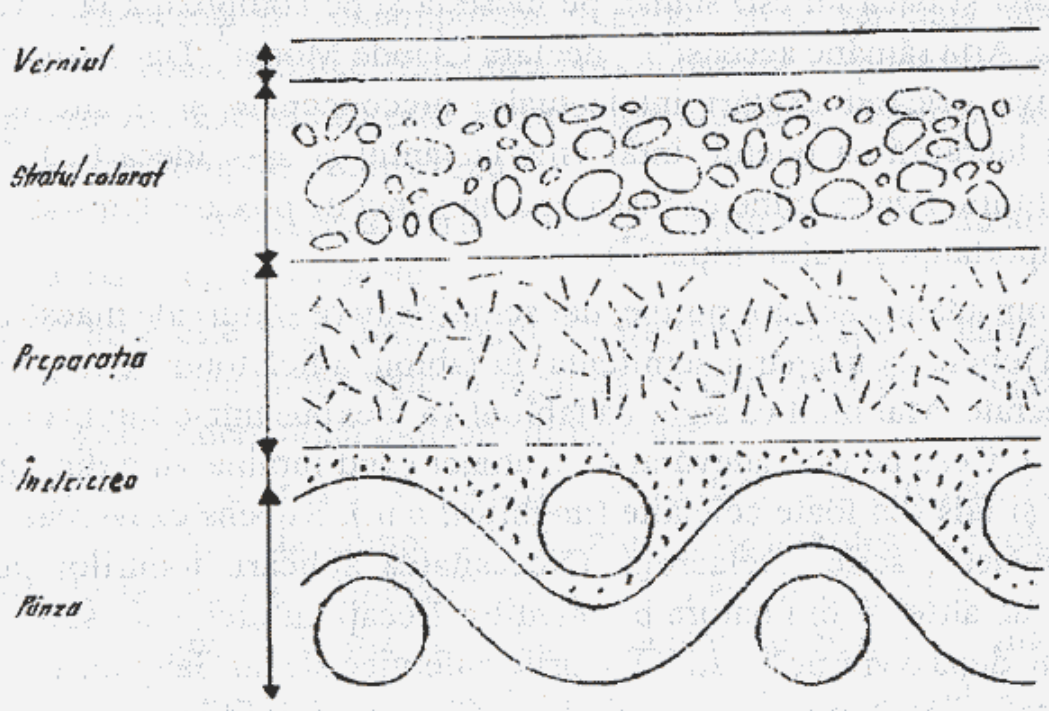


Fig. 22. Alcătuirea tabloului pe pânză (după G. E. Mâle)

1. Xavier de Langlais, care a scris una din cele mai importante lucrări despre pictura în ulei, la care am recurs adesea pe parcursul acestor pagini, însoțește acest sumar cu câteva prețioase exemple aplicative (rețete): a se vedea p. 281 şi urm.

SUPORTUL

Optime pentru rezistența în timp sunt suporturile rigide şi semirigide.

Pânza — suport flexibil, dar preferat de pictori — se foloseşte ca atare, sau semirigidizată prin maruflaj. Cele mai bune sunt pânzele tari de in şi de cânepă.

Lemnul este un suport excelent, cu condiția să fie bine uscat. În lipsa unor panouri bune, pictorul modern recurge uneori la lemnul stabilizat al unor mobile vechi, dezafectate. (Cu un secol în urmă, Monticelli lucra pe uşa unui vechi... sipet Louis XIII!) Un bun înlocuitor al lemnului natural îl constituie panoul placat, utilizabil mai ales pentru lucrări de dimensiuni mici şi medii.

Cartonul bine presat, bine încleit, plan şi suficient de gros, este util nu numai pentru studii, ci şi pentru lucrări definitive de mici dimensiuni. Se prepară pe față, pe spate şi pe canturi.

Hârtia maruflată şi uşor grunduită poate sluji la rândul ei ca suport (se impune însă degresarea rezonabilă a culorilor şi utilizarea unor diluanți săraci în ulei).

GRUNDUL

În lipsa unei preparații "universale", grundul trebuie acordat cu suportul, cu pasta, cu mărimea şi chiar cu tema tabloului (un grund aspru e mai potrivit pentru dimensiunile mari, pentru peisaj etc.).

Optime sunt grundurile semiabsorbante, care asigură o bună adeziune a culorilor. (Cele absorbante creează tonuri luminoase, aerisite şi mate dacă sunt pictate în tempera. Cele uleioase se lasă la uscat între 1-3 luni şi înaintea aplicării culorilor trebuie degresate temeinic, pentru deschiderea porilor — operație cu atât mai necesară cu cât sunt mai vechi). Sunt de preferat preparațiile cu clei, peste care se poate lucra după 1-2 zile.

Întrucât grundul tinde să-şi impună tonul asupra stratului de culoare, e bine să fie alb, sau uşor colorat într-un ton deschis, pentru a lumina discret din interior (pastele de ulei evoluează în timp spre transluciditate).

Un grund alb şi luminos conferă căldură culorilor aplicate în strat subțire, dar le lipseşte de profunzime, iar unul întunecat le dă adâncime dar le răceşte.

Preparația cu clei nu este afectată dacă se eboșează în culori pe bază de apă — cu condiția să nu se abuzeze de acest diluant.

CULORILE

Din numărul mare de culori contemporane, indispensabile pentru pictor sunt cel mult 10-15, selecționate cu grijă și eventual verificate prin câteva probe (pentru a depista substituirile). Verificarea se impune mai cu seamă pentru culorile nou apărute.

Câteva precauții utile:

— în momentul stoarcerii din tub a culorilor pe paletă e bine să le frecăm, rând pe rând, cu cuțitul (uleiul are tendința de separare de pigment) și să le aducem la o fluiditate comună prin adăugarea sau extragerea de liant;

— excesul de ulei din culori se elimină prin așezarea lor pe o hârtie albă, absorbantă;

— un adaos de verniu pentru pictură, sau de medium, le va spori transparența, strălucirea și soliditatea;

— dacă la sfârșitul zilei de lucru au mai rămas culori pe paletă, frecarea lor cu cuțitul va întârzia formarea pojghiței superficiale (prima uscare).

(Nu este de ignorat ideea culorilor frecate manual, în atelierul propriu: se evită adaosurile nedorite, uleiul nu-și pierde unele calități prin supraîncălzire, pigmenții au o mai mare putere de colorare etc.).

ULEIUL

Uleiul a fost denumit "dușmanul necesar" al picturii cu ulei: prezența lui o definește, abuzul o afectează, lipsa o degradează.

Abuzul de ulei afectează cromatic și valoric pigmenții (pe care îi îngălbenește și întunecă); dacă uleiul migrează la suprafața stratului brunisarea devine și mai accentuată, iar dacă este ținut la întuneric, la toate acestea se adaugă uscarea lentă și râncezirea (acidularea). Îngălbenirea uleiurilor în timp este cauzată de natura lor, ca și de condițiile de uscare — de aici, necesitatea atentei lor selecții și cerința uscării tablourilor la lumină și aer. Îngălbenirea

sesizabilă a culorilor — mai ales a celor deschise — se produce la tablourile recent terminate și ținute "fără a avea un strop de aer și lumină", cum scrie Rubens, care adaugă că pentru un astfel de tablou "remediul va fi de a-l expune de mai multe ori la soare, ca să se usuce surplusul de ulei care a cauzat această schimbare. Și dacă, din când în când, începe să devină cafeniu, trebuie să-l mai expuneți încă o dată la soare, singurul leac al acestei grave maladii"[1].

Culorile din tub conțin adesea prea mult ulei. Soluția practică este, am văzut, așezarea lor pe sugativă, dar o extragere împinsă prea departe slăbește adeziunea pastei la suport[2]. Atitudinea rezonabilă va fi deci una de mijloc: nici exces, nici "secătuire", ci o cantitate mică, atât cât să fixeze solid pigmenții.

Uleiul cu cea mai bună sicativitate este cel de in. Tonitza recomandă folosirea uleiului de in crud în zilele calde ale verii și a celui fiert în zilele reci de iarnă, puțin favorabile uscării. Uleiul crud va fi exclus din diluantul culorilor.

Nu trebuie uitată regula pastelor uleioase: "gras pe slab".

DILUANTUL CULORILOR

Din multele formule posibile, pictorii optează pentru cea care li se potrivește.

Un diluant pentru culori se compune — variind proporțiile —, dintr-o esență în care se poate introduce fie medium, fie ulei de in fiert, fie verniu pentru pictură (de evitat uleiurile crude, care se usucă greu). Numitorul comun al diluanților sunt deci esențele și e bine să ne amintim caracteristicile lor: "esența de terebentină furnizează un diluant nervos, activ, esența de lavandă-aspic un diluant molatec și petrolul un diluant foarte puțin volatil, leneș"[3]. Utilizarea exclusivă a esențelor slăbește pasta.

Cu cât diluantul este mai sărac în ulei și rășini, mai bogat în esență și

---

1. Peter Paul Rubens, *op. cit.*, p. 189.
2. Xavier de Langlais propune ca după o degresare exagerată să se adauge un liant suplimentar: sicativ de Harlem (100 gr) amestecat cu ulei de in polimerizat (10 gr); se dozează 10 picături de soluție pentru un volum de pastă mare cât o nucă.
3. Xavier de Langlais, *op. cit.*, p. 257.

mai abundent, pasta colorată va fi mai mată. Şi invers. Dacă am adăugat culorilor un aglutinant suplimentar, diluantul trebuie să aibă un element comun cu acesta (de pildă dacă am introdus în culori un medium, diluantul trebuie augmentat cu acelaşi ingredient).

Compoziția diluantului va trebui modificată pe parcursul execuției aceluiaşi tablou astfel încât să nu contravină regulei "gras pe slab".

E bine să evităm diluanții inferiori, care introduc în culori elemente îndoielnice.

MEDIUMUL

Este un preparat special care se amestecă pe paletă cu culorile de ulei, atât în scopul unei mai bune conservări a materiei picturale, cât şi pentru a crea anumite facilităţi de execuţie: maniabilitatea pastelor, posibilitatea revenirilor pe semiproaspăt sau pe proaspăt, obținerea de transparențe, profunzimi şi velaturi. Orice culoare, chiar una opacă prin natura ei, devine mai transparentă prin adaos de medium.

Reintrate astăzi în "grația" pictorilor, pot fi procurate din comerț sau pot fi preparate în atelierul propriu.

Folosirea mediumurilor se face potrivit compoziției şi specificului fiecăruia.

Mediumul venețian şi *mediumul flamand* par a fi cele mai semnificative pentru aspectul şi modul de utilizare al unui asemenea preparat (există mediumuri care se întrebuințează după propriile lor prescripții). Reținem câteva din caracterizările făcute acestora de Marc Havel[1]. Primul, care pare cel mai acceptat de pictori, creează paste mai viguroase şi mai colorate decât mediumul flamand şi "convine acelora care, ca impresioniştii, încearcă să *picteze luminos*, introducând sistematic alb în paste". Cel de al doilea dă "o materie mai subtilă şi mai transparentă" şi se potriveşte mai bine cu grundurile albe. Primul conține ceară, ultimul răşină de mastic şi amândouă conțin plumb, deci au o acțiune sicativantă.

1. Marc Havel, *op. cit.*, p. 60 şi urm.

Ambele *se prezintă ca un gel*, care prin frecarea cu pensula se lichefiază, dar își revin la starea inițială. Se încorporează în culorile obișnuite de ulei (din tuburi), prin amestec pe paletă, apoi pot fi alungite cu esențe de terebentină, de lavandă sau de petrol. Ambele permit suprapuneri pe proaspăt, creează materii picturale transparente, fixează uleiul — oprindu-i migrarea, diminuînd matizările — și facilitează execuții rapide, libere, spontane.

Folosindu-le, se poate lucra pe fonduri albe, *alla prima*, în maniera transparențelor acuarelei (fără adaos de alb), sau pe fonduri colorate, situație în care lucrarea va beneficia de dominanta tentei fondului. Un alt sistem de lucru: peste o eboșă, colorată sau monocromă, executată în pastele opace ale temperei sau ale culorilor vinilice, se revine cu culori de ulei, care vor aduce transparența și profunzimea conferite lor de către mediumul încorporat.

Un strat de medium diluat cu esență va preîntâmpina craclurile, dacă îl vom aplica peste grund. Este necesară însă respectarea regulei "gras pe slab": lucrarea se începe cu o pastă săracă în medium (care e gras), în care predomină esența, apoi se revine cu paste mai grase. Unele rare matizări locale se remediază cu verniu de retuș sau cu medium flamand diluat, iar după întreruperi mai mari a lucrului un strat de medium foarte diluat este bine venit.

SICATIVUL

Acest accelerator al procesului uscării se introduce după stoarcerea culorilor pe paletă (și niciodată în diluantul culorilor), în proporție foarte redusă, de numai 3-4% față de greutatea pastei respective.

Este indicat mai ales pentru culorile cu uscare lentă și pentru eboșe. Abuzul de sicative aduce daune grave: întunecări, slăbiri, cracluri.

VERNIUL

Verniul de pictură (aglutinant) este util pentru sporirea strălucirii, transparenței, adeziunii și durității culorilor. Folosirea lui este facultativă, abuzul dăunător.

Verniul de retuș se folosește pentru remedierea matizărilor și ca peliculă de legătură între straturile așternute la distanțe mari de timp. Se aplică foarte diluat cu esență (1 parte verniu, pentru 4-5 părți de esență).

Verniul izolant este util cel puțin în două cazuri: la izolarea a două straturi de culoare incompatibile chimic și la dubla vernisare.

"Verniul provizoriu" înlocuiește temporar pe cel final; poate fi folosit oricare verniu de retuș (mai puțin diluat însă decât atunci când leagă două straturi).

Verniul final — nelipsit la cei vechi — urmărește întâi de toate *protecția* tabloului față de agenții distructivi externi. Astăzi este compus, de regulă, din diverse rășini moi, aproape incolore și ușor de dizolvat în eventualitatea unei restaurări. Sunt folosite și verniuri finale mate.

ALTE ADAOSURI POSIBILE ÎN CULORILE DE ULEI

"*Mediumul de îngroșare*" este o emulsie compusă din medium flamand, apă, caolin etc., care "servește la obținerea unor paste înalte, bine structurate și superpozabile"[1]. Se introduce într-o cantitate mică în culorile de ulei, prin frecarea pe paletă. Ca diluant se folosesc esențele. (Dacă înainte de frecarea cu culorile, în medium se introduce esență, apoi apă, și se amestecă bine, se obțin paste picturale mate).

Un alt adaos posibil este *cleiul de caseină* concentrat, care produce însă cracluri dacă nu se respectă o proporție foarte redusă. De preferat prepararea unui amestec de medium venețian (4 părți) și clei de caseină (1 parte), care se freacă apoi cu culorile, folosind cuțitul. Diluanții sunt tot esențele. Preparatul se conservă în vase închise ermetic, în momentul folosirii putându-i-se adăuga puțină apă. ("Mărind proporția de apă se obțin acele violențe de materie granuloasă, aspră, sau sumbră, atribuită cerii la pictorii venețieni și pe care artiștii contemporani o caută adesea"[2]).

Adaosul de puțină *ceară* dirijează culorile spre matitate. Xavier de Langlais sugerează[3] o pastă obținută din ceară (100 gr) și esență de petrol sau terebentină (150 gr), încorporate la cald; se păstrează într-un vas închis etanș.

1. Marc Havel, *op. cit.*, p. 114.
2. *Ibidem*, p. 111.
3. Xavier de Langlais, *op. cit.*, p. 244.

Proporția de ceară trebuie să rămână riguros mică: un volum cât o boabă de grâu la o cantitate de culoare cât volumul unei nuci. Formula propusă de I.G. Thiele[1]: ceară de albine albă (1 gr) în esență de terebentină sau petrol (15-20-30 gr); de unde rezultă o pastă care se poate conserva dacă e închisă ermetic. (Privitor la abuzul de ceară acest autor ne avertizează decis: "Reynolds, încă în viață, și-a văzut tablourile schimbându-și aspectul și părăsind suportul la cel mai mic șoc. Se formau cracluri de la o zi la alta").

* * *

LAVIUL

Laviul — termen preluat din limbajul graficienilor — este folosit și de pictori, cu sensul de "zeamă colorată", adică o pastă foarte alungită cu esență, situată undeva între glasiu și demi-pastă. (Pastele flamanzilor sunt un soi de laviuri aplicate peste fonduri albe. Rubens le-a folosit în schițe și tablouri mici, unii pictori din secolele trecute aplicau zemuri chiar peste verniu final , Van Gogh a lucrat uneori numai în laviu pe pânză etc. — aplicat în pete sau în frotiuri ușoare.)

Este util pentru desenul tabloului, ori pentru eboșe, dar se utilizează și pe parcursul execuției propriu-zise. Potrivit regulei "gras pe slab", la începutul lucrării laviul va fi mai puțin bogat în ulei.

DEMI-PASTA

Pastele subțiri, predominante în epocile clasice, pot avea un caracter definitiv dacă sunt bine acordate, dar pot fi și paste de tranziție, la care aderă bine atât plina pastă cât și glasiurile.

Se consideră a fi *cele mai durabile* paste picturale. Solide, nu satisfac toate temperamentele artistice, astfel că nu sunt și cele mai folosite. (Cât de bine au rezistat pastele subțiri din epoca de maturitate a lui Cézanne!).

---

1. Ivan G. Thiele, *op. cit.*, p. 41.

PLINA PASTĂ

Prin comparație cu alte tehnici, plina pastă pare a fi unul din elementele cele mai caracteristice ale picturii în ulei. Deşi este folosită încă în panourile elenistice de la Fayum — impusă mai degrabă de comportarea culorilor cu ceară decât de voința creatorului — în pictura de ulei începe să fie prezentă odată cu Tițian şi "procedeul italian"; iar de la impresioniști încoace ocupă un loc de frunte printre mijloacele de expresie ale pictorilor. În secolul nostru opțiunea pentru plina pastă caracterizează fovismul, o bună parte din expresionism şi din arta abstractă; gustul pentru materia bogată ducând uneori la excese printre care încorporarea în culorile de ulei a nisipurilor, prafului de marmoră etc.

Plina pastă saturează suprafața tabloului, îi conferă materialitate şi forță, cel mai adesea constituind una din trăsăturile definitorii ale stilului unui artist, modul lui propriu şi inconfundabil de a picta, "scriitura" lui specifică şi inimitabilă. (Vom recunoaşte geniul lui Van Gogh şi în tuşele transparente ale unei acuarele, dar ni se va dezvălui cu adevărat în pânzele cu tuşe pline, viguroase şi senzuale, care vibrează ondulate de curenți misterioşi. Nu ni-l putem imagina pe Andreescu fără materia densă, suculentă şi încremenită sub nu ştiu ce vrajă, nici pe Nicolae Grigorescu fără pastele sale exuberante şi nici pe Pătraşcu fără materia sa unică, "țesută" sau zidită cu cuțitul. Unde ar mai fi smalțurile lui Luchian?)

Din punct de vedere tehnic, *excesul* de plină pastă trebuie totuşi privit cu neîncredere, mai cu seamă dacă este prea încărcată cu ulei: duce la rânceziri şi la cracluri. Pe de altă parte, insuficiența uleiului le slăbeşte adeziunea la suport. Van Gogh scria fratelui său că studiile împăstate şi cu puțin ulei îi deveneau "mai bune"[1]; să nu uităm că multe din operele sale în plină pastă s-au emailat şi se conservă bine şi pentru faptul că încorpora răşini în culori.

Pentru rezistența lor în timp, pastele bogate au nevoie de răgazuri de uscare suficient de lungi între reprizele de lucru.

De semnalat că dacă sunt întinse cu cuțitul devin adesea sticloase şi puțin aderente, iar dacă sunt aşternute prea rugos rețin praful.

---

1. Vincent van Gogh, *Scrisori*, vol.I, p 310.

GLASIUL

Glasiul — mijloc de expresie comun la cei vechi — este o peliculă de culoare foarte diluată, curată şi transparentă, care se aşterne de regulă peste un strat de plină pastă opacă şi mai deschisă ca ton. Culoarea glasiului se combină cu a stratului inferior, obţinându-se o nouă culoare, cu neputinţă de preparat prin amestecuri directe pe paletă. Aşternarea unui glasiu peste un ton deschis sau alb echivalează cu iluminarea lui din spate şi are ca rezultat creşterea purităţii culorii obţinute, însoţită de o uşoară scădere a luminozităţii ei.

Xavier de Langlais socoteşte[1] glasiul drept "mijlocul esenţial de expresie al picturii în ulei", şi afirmă că "bogăţia pe care o conferă glasiul culorii (în special glasiul pe semiuscat) ţine de domeniul vrăjitoriei. Nici un alt artificiu nu conferă unei picturi o asemenea intimitate, un asemenea mister". André Lhote îl consideră[2] un excelent mijloc de intensificare a culorii: dacă o culoare de tub se amestecă cu puţin alb, se lasă să se usuce şi peste ea se aplică aceeaşi culoare, fără alb, dar diluată ca glasiu, rezultă o tentă mai viu colorată şi mai profundă decât cea iniţială.

Condiţia glasiurilor este totala lor transparenţă, scop pentru care se folosesc culori cu granulaţie cât mai fină. Glasiurile vor fi mai intense şi mai închise decât a stratului-suport.

Compoziţia diluantului pentru glasiu variază de la un pictor la altul, elementul comun fiind răşinile (verniul). Diluanţii vor fi cu ceva mai răşinoşi decât straturile peste care se aplică glasiul (un diluant prea slab produce cracluri, iar altul prea gras, cu prea mult ulei, este şi el nedorit prin îngălbenirile pe care le produce — îngălbeniri ce trebuiesc prevăzute în asemenea cazuri; folosirea esenţei de terebentină vechi, ca şi abuzul de răşini, creează pelicule care se usucă mai greu şi acumulează praf.)

Glasiurile se aplică cu pensule moi şi suple, într-un singur strat sau în mai multe, mediumul făcând posibilă aşternerea lor pe semiproaspăt. Se aplică de obicei local, dar uneori au fost peliculizate la sfârşit, pentru obţinerea unui

1. Xavier de Langlais, *op. cit.*, p. 259-262.
2. André Lhote, *Tratate*, p. 80.

ton general unificator (rece la El Greco, gălbui la Chardin, Watteau etc.; romanticii, pentru a imita patina de muzeu, recurgeau la tonuri generale aurii).

VOALUL (VELATURA)

Așa numitul "voal" este un glasiu aparte, opalescent, pe care pictorul îl așterne în anumite zone asemenea unui văl. La baza lui stă fenomenul natural numit *opalescență*, un efect specific produs de lumina care traversează anumite medii tulburi. Aceste medii descompun parțial lumina: reflectă culorile reci ale spectrului și se lasă străbătute de culorile calde. Fenomenul natural este larg răspândit: albastrul cerului, brumele, cețurile, norii, depărtările albastre ale munților, culorile calde ale asfințitului etc. Leonardo da Vinci observase și consemnase în notele sale că fumul unui foc de lemne apare *albăstrui* dacă se profilează pe un fond închis, și *brun* dacă se siluetează pe un fond luminos. Din acest exemplu putem înțelege cum se manifestă opalescența și în lumea culorilor tabloului — aici fiind provocată de pictor. Un alb acromatic foarte diluat, dacă este aplicat peste un ton închis va apărea albăstrui, se va răci și va putea sugera depărtările. Și invers, un ton negru foarte diluat, dacă e aplicat peste un ton alb, foarte luminos, se va încălzi ușor; dar, din păcate, un fond oricât ar fi de luminos nu va putea echivala luminozitatea soarelui care apune și nu va putea produce marile efecte, calde, ale înserării.

Velatura este, așadar, denumirea specializată a unui efect de răcire — cazul cel mai frecvent —, sau de încălzire a unui ton subiacent, obținut prin suprapunerea de culori translucide peste zone mai întunecate sau mai luminoase. "Claude Lorrain (...) excelează în special în aplicarea de straturi calde de culoare opalescentă — pe fond deschis — cum se vede în efectele sale de soare", ne exemplifică Al. Ziloty unul din cazuri[1]. Dar începând cu secolul al XVI-lea, cel mai des au fost fructificate efectele de velatură provocate de alburi transparente puse peste închisuri. Așa sunt redate în mod curent voalurile madonelor renascentiste; asemenea efecte sunt utilizate și pentru redarea carnației, când fine voaluri albăstrui filtrează căldura iradiată de sângele vitalizant. Împreună cu autorul mai înainte citat, putem observa

1. Alexandre Ziloty, *op. cit.*, p.176.

procedeul, la început mai discret în opera lui Tițian, Veronese și Correggio, apoi mai vizibil în cea a unor artiști ca Guido Reni, Luca Giordano, Guercino, Terborgh, Poussin etc. Va fi mult utilizat pentru sugerarea depărtărilor de Ruysdael, Poussin și de atâția alții. Este frecvent folosit cam până în vremea impresioniștilor, inclusiv, după cum observă Havel[1], pentru catifelarea unor fructe sau figuri, pentru brumă, rouă, aburirea unui pahar de sticlă etc.

Ca mijloc tehnic, velatura se obține prin adosul în culori al unui medium sau al unui verniu pentru pictură, folosind de preferință pigmenți mai fini și mai trasparenți.

* * *

DURATA EXECUȚIEI UNUI TABLOU

Pictorii își execută tablourile în perioade de timp și în etape care variază enorm. Contribuie la aceasta temperamentul, tema, procedeul de lucru, gradul de stăpânire a "meșteșugului", dimensiunea tabloului, ca și alții factori conjuncturali. Câteva repere sunt relevatoare.

Se știe că "Primitivii" flamanzi își lucrau tablourile pe îndelete, timp de multe luni, cu multe reluări, după pauze de săptămâni, potrivit rigurosului lor procedeu. Leonardo lucra de obicei lent, cu multe, discrete și imprevizibile reveniri — sau abandonări — fără că acestea să-i fi fost determinate de constrângeri tehnice (*Gioconda* a fost lucrată între anii 1503 și 1505). Tițian executa mai întâi o eboșă, peste care revenea după răgazuri îndelungi, de ordinul lunilor. Întrezărim în aceasta o metodă: pauzelor de uscare temeinică li se adăugau acelea de "odihnă" acordată spiritului, în vederea reluării "cu alți ochi"; lucrând în paralel la mai multe tablouri, execuția unuia putea însuma deci multe luni, poate ani. Rembrandt proceda la fel, revenind adesea, schimbând multe. (Radiografia tabloului său *Bethsabeea* este relevantă: "silueta modelului apare mai zveltă în schiță; bustul, umerii, sunt aproape gracili și cu totul diferiți de cei ai persoanei opulente din centrul compoziției terminate. Capul este refăcut de trei ori"... ne spune Madeleine Hours[2]; or,

1. Marc Havel,*op. cit.*, p. 246.

2. Madeleine Hours, *Secretele capodoperelor*, p. 55.

toate aceste căutări cereau timp.) Van Dyck executa, în schimb, unele portrete într-o jumătate de oră, alteori lucra două tablouri într-o zi — urmate de câteva completări[1]. Rubens își executa schițele, sau chiar unele lucrări definitive, într-o singură zi, scrie E. Fromentin[2]; *Pescuitul miraculos* a fost terminată în 10 zile, *"Comuniunea"* în 7-8, iar *Închinarea magilor* în 13. Poussin, în același secol XVII, își lucra marile tablouri în perioade lungi. (*Confirmația*, notează el însuși, "conține 24 de figuri aproape în întregime, fără arhitectura din fundal, în așa fel încât trebuie cel puțin 5 sau 6 luni pentru a-l termina... Mi se pare că fac foarte mult atunci când lucrez un cap pe zi"[3]). Fragonard nota pe unele pânze: "Frago a pictat acest tablou într-o oră"[4], virtuozitatea lui, ilustrativă pentru pictura franceză din secolul al XVIII-lea, fiind cunoscută. Ampla *Încoronare a lui Napoleon* de David, a fost lucrată într-un an, autorul ei specificând că "nu rareori e nevoie de trei până la patru ani pentru termina un tablou istoric"[5]. Delacroix lucra cu multe reveniri, adesea impetuoase, mai cu seamă la marile compoziții, năzuind, notează el, spre o frumusețe ce "este fructul unei inspirații perseverente (...), care nu e decât o trudă continuă și înverșunată", și "izbucnește din rărunchi cu sfâșieri, ca tot ceea ce e menit să trăiască"[6]. Ingres executa rapid, după ce își clarifica problemele lucrând zeci și chiar sute de studii pregătitoare. Mulți impresioniști (este și cazul lui Nicolae Grigorescu și a pictorilor de la Barbizon) își terminau tablourile în fața motivului, într-o singură ședință. În același timp Cézanne a intrat în legendă cu zecile și zecile de ședințe de lucru necesare unui singur tablou, mărturisind doar că e "aproape mulțumit de plastronul cămășii" lui Ambroise Vollard, după ce-i ceruse acestuia 115 ședințe.

Mulți pictori moderni isprăvesc un tablou în câteva ore. "Ei bine, iată tăria mea, să lucrez un chip într-o ședință", se confesa cândva Van Gogh[7]. La fel Modigliani, Utrillo, Picasso, Luchian, Pallady, Tonitza.

Execuția rapidă nu este totuși o regulă. Matisse lucra rapid, însă uneori îi trebuiau luni de zile ca să termine ceva. Miró avea în lucru la un moment

1. Giovanni Pietro Bellori, *op. cit.*, vol. II, p. 20.
2. Eugène Fromentin, *op cit.*, p. 95.
3. André Lhote, *De la paletă...*, p. 49.
4. Charles Moreau -Vauthier, *Pictura*, p. 26.
5. André Lhote, *De la paletă...*, p. 117, 125.
6. *Ibidem*, p. 171.
7. Vincent van Gogh, *Scrisori*, vol. II, p. 116.

dat peste 100 de pânze, pe care le relua la modul imprevizibil. Sunt cunoscute reluările aproape fără contenire ale lui Rouault — multe, poate majoritatea operelor sale, rămase în fază "deschisă", sunt o mărturie. Corneliu Baba şi-a pictat marile sale compoziții vreme de multe luni, poate ani, revenind, suprapunând, uneori răzuind personaje întregi, pentru a le termina apoi spontan.

Varietatea extremă a problematicii abordate impune pictorilor metode de lucru şi rezolvări din cele mai diverse. Câteodată îi vedem trecând direct la execuția tabloului pe baza unor coordonate mentale, uneori pleacă de la schițe sumare de concepție, alteori — şi cel mai adesea, în cazul compozițiilor complexe — face serii de schițe şi studii prealabile.

SCHIȚA ŞI TRANSPUNEREA EI

Schița — proiect mai mult sau mai puțin sumar al tabloului — se execută spontan şi la dimensiuni reduse. Indicațiile sunt directe, de o libertate totală, emoția artistului putându-se manifesta neîngrădită de grija pentru detalii; travaliului cerut de finisare i se substituie aici preocuparea pentru concretizarea concepției şi pentru unitatea plastică a viitorului tablou. (În epocile clasice schițele erau monocrome fiind sugerat cel mult raportul de cald-rece. Execuția lor în culori de ulei, avansată, pare a data abia de la Rubens.)

Trecerea schiței pe pânză sau pe un alt suport de dimensiuni obişnuite se face de obicei "din ochi", pictorul operând instantaneu unele modificări. Este un mod de transpunere "activă", frecventă în vremea noastră, în care, fără să aibă loc schimbări fundamentale, imaginea este *adaptată* formatului mult sporit ca număr de centimetri. Matisse a subliniat ideea: "compoziția, care tebuie să țintească expresia , se modifică o dată cu suprafața ce o avem de acoperit"[1].

Optim este să se deseneze cu pensula direct pe tablou, folosind un laviu — aşa cum se lucra deja în secolul al XVI-lea. După Vasari[2] acest fel de a desena a fost inițiat de Giorgione, care socotea că "pictura cu culori — fără nici un studiu pe hârtie — este cel mai potrivit mijloc pentru a lucra şi

1. René Passeron, *op. cit.*, p. 215.
2. Giorgio Vasari, *Viețile...*, vol. II, p. 408

adevăratul desen", mai tânărul Tițian preluîndu-i procedeul. Caravaggio lucra la fel, asigurându-şi un desen pictural. Mulți o fac. Van Gogh o spune limpede. "trebuie să începi desenul prin culoare chiar spre a deprinde să desenezi bine"[1].

Din păcate, se desenează adesea cu cărbunele, desen care riscă să transpară cu timpul prin straturile de culoare (încorporând şi o materie străină între suport şi culori). Folosirea unor fixative inferioare nu rezolvă problema, ele fiind sensibile la ulei şi esență, astfel că sunt necesare câteva precauții: va fi preferat cărbunele de lemn (nu cel presat, grafitul ori sanguina) şi se va apăsa atent, pentru ca presiunea cărbunelui să nu producă (mici) cracluri în grund; se va evita încărcarea pânzei cu praf negru, iar la sfârşit urmele groase de cărbune vor fi şterse cu o cârpă (prin "batere") şi curățite cu un şifon îmbibat în esență; fixarea se va face cu fixativ pe bază de gumi-lac — deşi este preferabilă revenirea peste desenul definitiv cu pensula înmuiată într-o culoare diluată.

În cazul suporturilor foarte mari trasnpunerea directă a schiței nu mai satisface întotdeauna, pictorul fiind nevoit să recurgă la mărirea mecanică realizată cu ajutorul modernului aparat de proiecție sau prin caroiaj. În ambele cazuri vor rezulta desene liniare — net deosebite de cele autonome — cu conture clare, care vor indica masele mari (ce pot fi interpretate apoi liber).

Aparatul de proiecție, bazat pe diverse sisteme de oglinzi şi lentile, permite proiectarea directă a schiței, constituind un ajutor real pentru pictorul contemporan, căruia îi scurtează mult timpul de lucru. (Un simplu proiector de diapozitive va putea face — după prelucrările de rigoare — aceleaşi practice oficii.)

Caroiajul este un procedeu de mărire mecanică a schiței, folosit inițial pentru frescă, ce apare în prima jumătate a secolului al XV-lea. Printre primii care l-au practicat s-a numărat Masaccio. Va fi larg utilizat cu un secol mai târziu. Vasari ni-l explică[2] foarte deşlușit: "mărirea se face cu ajutorul pătrățelelor, care nu-s altceva decât o împărțire a desenului şi a cartonului în pătrate — mai mici pe desen şi mai mari pe carton — cu ajutorul cărora putem reproduce orice desen".

---

1. Vincent van Gogh, *op. cit.*, vol.II, p. 136.
2. Giorgio Vasari, *Viețile*, vol.I, p. 120

Caroiajul este de fapt o metodă ce poate sluji la *mărirea*, la *micşorarea* ori la *reproducerea la aceeaşi scară* a unui desen sau picturi. Suprafaţa lucrării ce trebuie mărită (ori reprodusă) se împarte într-un anumit număr de patrate egale între ele, iar suprafaţa pe care se face transpunerea, de asmenea; desenul se face prin imitaţie, de pe un patrat pe altul.

Schiţele se măresc uneori pe hârtii de aceeaşi dimensiune cu pânza (constituind ceea ce se numea altădată "carton"), iar pentru de calcul desenului pe suportul definitiv se recurge la apăsare sau la perforare.

Decalcul prin apăsare (poansare), folosit iniţial pentru frescă, a fost adaptat şi pentru pictura portabilă. Acelaşi Vasari ne spune[1] că în Cinquecento "cartonul" se dădea pe verso cu un praf negru, apoi conturele se imprimau prin apăsarea cu vârful netăios a unei unelte de fier, fildeş ori lemn. Procedeul — modernizat de Vibert — este la fel de simplu. Desenul lucrat la mărimea definitivă pe o hârtie mai subţire ori pe una tare, (de pe care se poate face o copie pe hârtie de calc, pentru a fi păstrată), se acoperă pe verso cu o pastă foarte subţire de culoare de ulei, diluată cu esenţă; după 20-30 de minute necesare evaporării esenţei, desenul se aşează atent deasupra pânzei, la orizontală, şi se copiază prin presarea uşoară cu un vârf potrivit. Avantajul este că nu se introduce în pasta colorată nici un element chimic străin[2], iar după uscare conturele se fixează definitiv, putând suporta orice fel de suprapuneri.

Decalcarea prin perforare, preluată tot din procedeele frescei, mai veche decât precedenta, este utilizată pentru lucrările mari de artă decorativă, dar, de ce nu?, şi pentru pictură. Desenul mărit este aşezat la orizontală peste un suport de lemn (eventual pe o duşumea netedă), deasupra căruia s-a întins în prealabil o pătură subţire, ori o bucată de pânză împăturită, după care urmează perforarea: părţile mai imporatante (chipuri etc) se înţeapă cu un ac mai gros, neascuţit, iar restul cu ajutorul rotiţei zimţate folosite de croitori. Desenul perforat (numai *poncif*) se aşează deasupra pânzei şi peste urmele perforate se freacă uşor sau se tamponează cu o mică pungă — din pânză fină sau din tifon dublu — în care s-a introdus un pigment-praf de un ton închis. La sfârşit, peste micile puncte imprimate se trece cu pensula încărcată cu o culoare diluată.

---

1. Vasari, *op. cit.*, vol I,p. 122, 133.
2. Este cazul copierii cu aşa zisul "indigo" sau " hârtie carbon" folosită la dactilografierea (multiplicarea) textelor, la care pictorul este tentat să recurgă.

PICTURA ALLA PRIMA (ÎNTR-O SINGURĂ ŞEDINȚĂ DE LUCRU)

Un tablou poate fi lucrat fie *alla prima*, fie în *straturi*, deci prin reluări succesive. Sunt două modalități de lucru care, în cazul picturii în ulei, apar distincte prin consecințele lor de moment, ca şi prin cele de durată.

Pictura *alla prima* — echivalentul a ceea ce constituie pentru muralişti "buon fresco", pictura pe mortarul umed , lucrată într-o zi — este o manieră de lucru nu chiar atât de modernă dacă ne gândim că un Van Dyck ori un Rubens îşi executau lucrări întregi în acelaşi interval de timp. Cei care au impus gustul pentru *plein-air* şi pentru lucrul spontan, într-o singură repriză, sunt Impresioniştii şi desigur, predecesorii lor, pictorii de la Barbizon. Reluarea lucrării era pentru ei de neconceput, "sentimentul" părându-li-se irepetabil.

O pictură în ulei executată într-o singură zi — chiar dacă include două etape, o eboşă sumară în laviuri uşoare şi reluarea în pastă — are căldura şi prospețimea sentimentului şi a tuşei, este vie şi spontană ca o schiță rapidă. În plus, față de pictura lucrată prin reveniri, are câteva atuuri privind modificările în timp: rămâne proaspătă şi după uscarea deplină (nu mai trasnpar straturile inferioare, uneori ezitante, ci albul grundului care iradiază de jos în sus), reduce riscul craclurilor datorate uscării inegale a straturilor şi, în fine, pasta se emailează mai curând.

Lucrul într-o singură şedință impune însă o execuție rapidă ("fa presto"), ceea ce convine numai anumitor temperamente şi presupune pe lângă o îndelungă experiență şi cunoaşterea resurselor oferite de materialele în care se concretizează opera.

Durata unei şedințe depinde de factori multipli. La Van Gogh asistăm[1] la "şedințe de lucru de douăsprezece ceasuri, de şase ceasuri, şi după împrejurări şi după dispoziții", urmate, rar, de unele mici reveniri pe uscat. În alte cazuri, lucrul durează doar câteva ore. Dacă pigmenții sunt frecați cu ulei de mac, iar lucrarea este păstrată la întuneric şi fără curenți de aer, tabloul se

1. Vincent van Gogh, *Scrisori*, vol II, p. 131.

poate păstra umed câteva zile — fiind vorba de astă dată de o *alla prima* prelungită.

În secolul nostru se practică şi un tip de *alla prima* deosebit de cel impresionist: pictorul îşi pregăteşte schiţe prealabile, desenate şi colorate, pentru ca pe baza lor să-şi execute tabloul dintr-odată, spontan. Metoda nu e nouă.

PICTURA ÎN STRATURI (ÎN MAI MULTE ŞEDINŢE DE LUCRU)

Maniera de lucru în straturi succesive nu aparţine doar picturii în ulei, dar folosită în cadrul acestui procedeu se concretizează din punct de vedere tehnic, în două "momente" aparte: *eboşa* şi *execuţia* propriu zisă. (Fireşte, nu vom confunda planul strict tehnic cu cel conceptual, în care nu poate fi vorba despre o asemenea disociere)

EBOŞA. Acest prim strat de culoare, solid, se poate păstra, parţial, până în final. O eboşă poate fi lucrată cu culori de ulei sau cu culori pe bază de apă.

(1) În execuţia unei eboşe obişnuite cu *culori de ulei*, se conturează câteva recomandări tehnice: e bine să fie ocolite culorile cu sicativitate scăzută, straturile să fie mai subţiri, mai transparente şi cât mai luminoase, întrucât peste tonurile iniţiale grele şi opace, cu greu se mai pot obţine transparenţe şi luminozităţi; din aceleaşi raţiuni de transparenţă este bine ca eboşele să fie mai decorative, în pete decise, cu culori mai vii, pentru a pregăti luminozitatea straturilor ulterioare. Spontaneitatea eboşei este cu totul firească ("Să eboşezi cu o mătură şi să termini cu un ac", ar fi spus cândva Delacroix), mai ales că erorile pot fi scoase uşor, cu cuţitul şi cu o cârpă îmbibată în esenţă.

Trebuind să respecte regula "gras pe slab", eboşele vor mai fi degrabă slabe. (O eboşă grasă nu favorizează aderenţa straturilor ulterioare, dar nici una prea slabă — în care se foloseşte ca diluant benzina — nu e bine venită dacă urmărim obţinerea de transparenţe.) Dacă s-a matizat, abuzul de verniu de retuş nu este nici el bine venit, astfel că vom avea grijă de la început să controlăm şi să remediem absorbţia exagerată a grundului. Colaborarea cu tenta luminoasă a preparaţiei este utilă, dar păstrarea unor porţiuni nepictate de grund prezintă riscul modificării propriului ton, în timp şi implicit, a raporturilor cu caracter general.

Buna uscare a eboşei bogate în pastă respectă regula generală: 15 zile.

(O eboşă poate fi şi o " acuarelă falsă", executată în laviuri pe bază de ulei. Ea nu va îmbâcsi grundul, va putea fi scoasă cu uşurinţă chiar a doua zi şi va recepta bine plina pastă.

(2) Eboşa poate fi făcută şi în *tehnici pe bază de apă,* peste care se poate continua foarte bine cu culori de ulei. Este unul din procedeele cu rădăcini adânci în istoria picturii[1], recomandat şi folosit câteodată şi de artişti moderni.

Cum trebuie procedat în acest caz? Se vor evita preparaţiile grase, în favoarea celor cu clei de gelatină şi cazeină, ori cu emulsii slabe, fireşte, adaptându-le suporturile care li se potrivesc (caseina pentru cele rigide etc.). Culorile eboşei se aplică relativ subţiri, fără exces de apă şi fără să se insiste cu pensula, pentru a nu înmuia grundul, apoi se lasă să se usuce bine. Se poate lucra în tempera cu ou sau cu cazeină (lianţii temperelor şi guaşelor din comerţ sunt insuficient de siguri). După uscarea eboşei, peste tempera se aplică o soluţie puţin concentrată de emulsie[2], pentru saturarea suprafeţei şi, după uscare, un verniu de retuş; apoi se pictează în ulei .

Se poate apela şi la produsele polimerice moderne, dintre care culorile vinilice — mate, poroase şi luminoase — par cele mai indicate. Marc Havel ne dă câteva sfaturi avizate[3]. Culorile se folosesc fluide, o eboşă greşită putând fi refăcută rapid, întrucât culorile se usucă prompt. Uscarea prea rapidă a pastelor se poate remedia prin umezirea prealabilă a suportului şi prin folosirea ca paletă a unei bucăţi de fetru îmbibat cu apă. Trecerea de la culorile vinilice sau acrilice la ulei se face folosind un strat intermediar, de legătură, care poate fi: (a) o emulsie acrilică incoloră (dacă s-a eboşat în vinilice), foarte diluată cu apă, care se lasă să se usuce; (b) un medium flamand ori venetian, peste care se poate picta imediat în uleiuri; (c) un verniu acrilic cu esenţă (tip 1188-lefranc), dar şi unul pe bază de apă; (d) un verniu "clasic", utilizabil în pictura de ulei, caz în care se poate picta apoi pe umed. Reluarea cu culori de

---

1. În afară de pictorii numiţi "Primitivi" şi de continuatorii lor, astăzi "se ştie, datorită analizelor de laborator, că pictori ca Tiţian şi Tintoretto şi-au eboşat tablourile în tempera şi le-au terminat cu un mediu oleo-răşinos", ne spune G.E. Mâle (*op. cit.*, p. 46) Acestora li se adăuga Veronese. Delacroix a procedat la fel în cazul lui *Sardanapal* şi al *Femeilor din Alger*, scrie Emile Bernard. Probabil şi alţii.
2. Unii folosesc o soluţie slabă de apă cu clei (4%).
3. Marc Havel, *op. cit.*, p. 118.

ulei, îmbogățite sau nu cu medium, se poate face în cursul aceleiași ședințe, anumite porțiuni de eboșă putându-se păstra până în final.

Utilitatea acestui procedeu combinat rezidă în prospețimea cromatică ce se obține prin amestecurile optice, în buna conservarea a materiei picturale și în faptul că la stabilitatea culorilor pe bază de apă se adaugă moliciunea, trasparența și profunzimea culorilor de ulei.

EXECUȚIA TABLOULUI. Etapa tehnică în care ședințele de lucru se succed periodic pune câteva probleme de interes general.

Transparența culorilor de ulei. O mică pată de negru aplicată peste grundul intact și acoperită, după uscare, cu alb, poate fi decelată după numai câteva luni; prin vitrifierea ce survine peste un anumit număr de ani transparența albului sporește. Experiența nu constituie un caz particular: toate culorile de ulei sunt înzestrate cu o anumită transparență, care se accentuează cu vremea, motiv pentru care unii tehnologi consideră pictura în ulei o tehnică semitrasnparentă, iar alții una transparentă. Oricum ar fi, transparența ne apare ca o caracteristică definitorie și ca atare una din modalitățile de expresie generoase ale acestui procedeu tehnic.

Transparența este cauzată înainte de toate de aglutinanți, dar și de diluanții folosiți, care, laolaltă, permit luminii să pătrundă în profunzimea stratului pictural. Dispersate în aglutinantul umed, particulele de pigment rămân la fel și după solidificarea ("uscarea") acestuia, întrucât uleiul nu se evaporă asemenea apei din culorile pe bază de medii apoase. Lumina îl va pătrunde în mod diferit: mai mult la culorile transparente (culorile-lac, verdele smaragd, albul de zinc etc.) și mai puțin la cele opace (pământurile, albul de titan etc.).

O pastă frecată cu ulei posedă o *transparență* naturală, iar ca o consecință materia picturală etalează și o anume *profunzime.* Li se adaugă *luciul* firesc al uleiului. În lipsa acestor trei atribute culorile devin opace, mate, și par așezate la nivelul suprafeței suportului. Toate trei sporesc prin adaosul de medium, ori de verniu pentru pictură.

"Transparent pe opac" — suprapunere proprie picturii în ulei. Cei vechi "făceau culoarea să *cânte* prin suprapunere, iar modernii prin juxtapunere",

afirmă pe bună dreptate Marc Havel[1]. Primul fel de "cântec" poate fi întâlnit încă de la începuturile picturii în ulei, când se revenea cu culori transparente oleo-răşinoase peste o eboşă în tempera opacă, dar şi mai târziu, când s-a renunțat la această combinație. Rubens şi Şcoala sa aplicau culori vii şi translucide peste "culori moarte", iar glasiurile pot fi întâlnite până în pragul secolului XX (uneori şi astăzi). Chiar şi în secolul nostru sunt cultivate pastele transparente care dau valoare unor desuuri. Opera lui Dufy este o mărturie din cele mai cunoscute ("Vreau ca pânza mea să semene cu o acuarelă uriaşă" spunea pictorul). Unii mai pictează în vechea combinație de ulei peste tempera, alții aplică acrilice transparente peste eboşe vinilice (opace), alții pictează peste fonduri colorate care le asigură dominanta cromatică. În ultimile decenii proliferează mediumurile producătoare de transparențe.

Dacă se respectă anumite condiții, prin "transparent pe opac" se realizează amestecuri optice superioare ca strălucire amestecurilor fizice, creşte puritatea şi profunzimea tonurilor. Condițiile respective sunt rezumate în următoarea regulă: cu cât cele două culori sunt mai apropiate în cercul culorilor, sau chiar coincid, cu atât tonul obținut creşte în puritate; şi cu cât sunt mai depărtate, tonul final scade în puritate şi se întunecă. Câteva exemple[2].

— Aceeaşi culoare: un roşu transparent aplicat peste un roşu opac dă un roşu mai viu şi mai profund decât fiecare luat în parte; un negru mai profund se poate obține suprapunând negrul de ivoriu, care este transparent, penste un negru de fum, care este opac (sau mai bine peste un negru de mars, mai sicativ).

— Două culori vecine: un verde transparent aplicat peste un galben opac dă un ton intermediar intens; un roşu transparent pus peste un galben opac dă un oranj saturat şi mai adânc.

— Două complementare aplicate "transparent pe opac" dau un ton aproape necolorat, însă mult mai adânc decât fiecare din ele: roşu peste verde etc.; un negru profund se obține dintr-un albastru transparent şi greu aplicat peste un brun-negru

1. Marc Havel (*op. cit.*, p. 63) îl citează că Pierre Paulet.

2. Unele sunt sugerate de Marc Havel.

"Gras pe slab" — o regulă specifică picturii în ulei. Spre deosebire de culorile pe bază de apă, ori de cele acrilo-vinilice, care se întăresc (usucă) prin evaporarea apei, culorile de ulei se solidifică prin oxidarea uleiului aglutinant. Iar oxidarea uleiului din culori presupune preluarea oxigenului din aerul ambiant — mai cu seamă de la suprafața picturii.

O pastă uleioasă groasă, compusă din mai multe straturi suprapuse, nu se va usca simultan în întreaga masă. Zona superioară şi mai ales stratul superficial se vor solidifica mai rapid, iar straturile inferioare vor rămâne mai multă vreme umede, prilej cu care se vor produce unele reacţii chimice (acidizarea uleiului). Zonele inferioare îşi vor întârzia uscarea şi pentru că la suprafața pastei se va dezvolta o materie dură, puțin permeabilă (linoxina), prin care oxigenul poate pătrunde mai greu. Or, este demonstrat că ritmurile neuniforme de uscare provoacă tensiuni între straturi, ca urmare a *scăderii volumului pastelor uscate*. Aceste tensiuni şi inconstanțe între volumul, duritatea şi elasticitatea straturilor creează cracluri.

De aici, obligativitatea dirijării lianților şi diluanților în aşa fel încât straturile joase să fie mai puțin grase în comparație cu cele superioare. O pictură executată prin suprapuneri se începe întotdeauna cu zemuri diluate cu esențe, din culori cu puțin ulei (degresate), aplicate pe suporturi semiabsorbante; şi se continuă cu paste care devin în mod progresiv mai grase. (De remarcat că noțiunea de "gras" nu exclude folosirea esențelor, ci presupune prezența uleiului, sporită, dar nu abuzivă.)

Matizarea — un efect nedorit al suprapunerilor. Există tehnici în care factura mată a suprafeței pictate este firească şi ține de natura procedeelor respective. Aşa este cazul pastelului, unde matitatea pulberilor colorate — obținută prin puținătatea liantului — îi conferă farmecul specific. În tehnicile murale (fresca, tempera, pictura cu culori vinilice etc.) factura mată a peretelui constituie o necesitate absolută pentru pictorul contemporan.

În pictura de ulei, lucrurile stau altfel: uleiul — aglutinant de bază, care dă chiar numele procedeului — înzestrează culorile cu strălucire şi cu un uşor luciu specific. Aceste atribute nu apar în chip hazardat, ca un capriciu, nu denotă o "manieră tradițională", ci sunt însăşi condiția culorilor frecate cu ulei. O astfel de culoare posedă față de una pe bază de apă o *saturație onctuoasă naturală*, iar lipsa acestei, "străluciri grase" pune unele semne de întrebare în legătură cu adeziunea pastei la suport. În acest caz, matitatea nu

pare a fi echivalentul unui accident? Pentru că o culoare de ulei matizată scade ca luminozitate și saturație, își pierde luciul implicit, transparența și strălucirea specifică, devine mai *ternă*, mai *întunecată, opacă.*

(Există artiști pentru care factura mată este o opțiune personală fermă. Pentru aceștia — dacă nu sunt dispuși să adopte tehnici mate prin execelență — simpla degresare a culorilor de ulei nu constituie decât o soluție de compromis, care le slăbește. Soluția reală este dirijarea întregului proces tehnic, de la preparația semiabsorbantă până la degresarea rezonabilă ori la adaosurile în culori, incluzând și verniul mat.)

Matizările picturii de ulei se produc în două cazuri: când se folosesc grunduri foarte absorbante și când se aplică un strat proaspăt peste un strat insuficient uscat (în lipsa mediumului). În primul caz, fondul absoarbe uleiul ca o sugativă. Pentru al doilea caz, "mecanismul" este următorul: în crusta de la suprafață, a cărei "închegare" a început, se formează gaze care tind să iasă în atmosferă și în acest scop se produc mici pori prin care are loc o circulație în sens invers: gazele ies, iar oxigenul pătrunde pentru a continua procesul de uscare. Dacă peste un asemenea strat de culoare de ulei "care fără a fi vâscos nu este încă tare, se aplică o nouă doză de ulei, primul, un fel de piele, se va umfla ca un burete sub efectul absorbției de ulei proaspăt"[1]. Absorbția uleiului din ultimul strat are ca efect matizarea.

Prin urmare, matizările nu sunt alterări chimice ale materiei picturale, ci se produc datorită migrării parțiale spre profunzime a liantului din culori, când golurile rămase între particulele de pigment se umplu cu aer, modificându-se indicii de refracție ai suprafeței pictate. Remediul este verniul de retuș, care umple golurile amintite și readuce tonurile la transparența și saturația inițială.

Dominanta cromatică poate fi realizată pe mai multe căi: prin folosirea fondurilor colorate (care pot fi grunduri colorate în masă ori "imprimaturi" colorate), prin introducerea unei culori de bază în fiecare din tonurile folosite și prin utilizarea glasiurilor finale generale. O altă metodă[2] constă în revenirea ușoară cu pensula uscată, "în cruce", peste eboșa proaspătă: culorile de ulei se întrepătrund superficial,creind un ton general împins spre gri, unificator, peste care se revine apoi parcimonios.

1. Xavier de Langlais (*op. cit.*, p. 270), după Kerdijk.

2. Pierre Paulet, citat de Marc Havel în *op. cit.*, p. 326.

În condițiile suprapunerii mai multor straturi de culoare, calitatea şi cantitatea materiei picturale, bogăția ei în ulei, saturația, luminozitatea şi gradul lor de trasnparență, au consecințe nu întotdeauna previzibile.Ele sunt determinate de natura culorilor în ulei.

Grosimea straturilor îşi are importanța sa. Am amintit forța, bogăția şi problemele plinei paste, ca şi durabilitatea demi-pastelor. S-ar mai putea adăuga că două straturi subțiri acoperă mai bine decât unul gros, dacă se respectă intervalul de uscare. Culorile reci puse în strat gros par mai întunecate, iar cele calde rămân transparente. Culorile transparente aşternute gros par şi ele mai întunecate. Pământurile puse gros tind să se opacizeze şi să-şi coboare tonul (în straturi subțiri se mențin bine, mai cu seamă dacă sunt amestecate cu cât mai puține culorii vii). Iar ultramarinul rezistă mai bine în straturi subțiri.

(La începutul unei noi şedințe unii pictori rad "mustățile" stratului vechi. Pentru a acoperi crestele violente ale pastei — formate firesc pe parcursul lucrului — Delacroix se folosea în ultimile şedințe de pensule moi.)

Grăsimea straturilor nu poate fi neglijată *vis-a-vis* de regula "gras pe slab".

Din practica vopsitorilor sunt cunoscute urmările unor suprapuneri: din mat (neexagerat) peste mat rezultă un ton lucios, iar din lucios peste un lucios insuficient uscat rezultă un ton mat. (Prin mat trebuie înțeles un strat compus cu mai puțin ulei şi cu mai multă esență, iar prin lucios, dimpotrivă, un strat bogat în ulei, cu puțină sau fără esență). În cazul "lucios pe lucios" pot apărea opacizări şi cracluri de alunecare.

Suprapunerea de mat pe lucios este nerecomandabilă, întrucât încalcă dezideratul "gras pe slab" şi "transparent pe opac". (Excepție face doar verniul final mat, care trebuie aplicat peste unul lucios sub riscul apariției de pete.)

Optime sunt suprapunerile de lucios pe mat, întrucât corespund caracterului picturii în ulei (gras pe slab şi transparent pe opac).

Fluiditatea pastelor creşte prin adaos de esențe, mediumuri sau verniuri pentru pictură. Adaosurile vor ține seama de regula "gras pe slab".

Saturația culorilor creşte când sunt aplicate plat şi în plină pastă. Un plus de saturație se obține şi prin aplicarea de straturi transparente şi mai întunecate peste straturi opace şi mai deschise (bine uscate).

Transparența straturilor este facilitată prin aplicarea regulei "transparent pe opac". Tentele transparente şi mai închise aplicate peste altele mai

deschise "creează opalescența caldă, folosită la redarea efectelor solare. O vom regăsi în sugerarea pulberii aurii a serii"[1], ca şi în nenumărate alte cazuri, fiind modul cel mai obişnuit de fructificare a transparențelor. În schimb, tentele opace şi deschise — alungite cu esență sau medium — suprapuse peste tonuri închise produc opalescențe reci (cu alb diluat pus peste închisuri au fost create voalurile madonelor din Renaştere, brumele, depărtările etc.).

Culorile opace sugerează apropierea unui obiect, cele reci îl îndepărtează.

"Culorile transparente nu sunt frumoase decât folosite în glasiu (...). Aşa cum ies din tub, sau aplicate în paste groase, ele sunt întunecate şi terne (albastru de Prusia, carmin, garanță, verde smargd, galben de India, ca să nu le citãm decât pe cele tradiționale)"[2].

Semitransparența culorilor de ulei, care se accentuează cu timpul, face recomandabilă *o nouă regulă: "închis pe deschis"*, imperioasă dacă mersul lucrării duce la modificări de viziune.

TIMPUL NECESAR ÎNTRE DOUĂ ŞEDINȚE DE LUCRU

Uscarea temeinică a fiecărui strat de culoare ne apare ca una din indicațiile metodice deosebit de importante pentru buna evoluție în timp a lucrării.

Pentru a facilita procesele fizico-chimice care au loc, la modul optim, perioada dintre două şedințe de lucru este de *cel puțin două săptămâni*. Iată un răgaz greu de respectat de către pictorul contemporan, dar tot atât de adevărat este că multe neajunsuri sunt provocate de suprapunerile neîncetate peste straturi abia închegate. Rezultă cracluri, întunecări etc.[3].

---

1. Marc Havel, *op. cit.*, p. 77.
2. *Ibidem.*
3. "Nu trebuie căutată altundeva cauza decrepitudinii precoce a celor mai multe opere pictate în ultimele decenii" scria prin 1960 Xavier de Langlais (*op. cit.*, p. 267).

RELUAREA LUCRĂRILOR

A relua o lucrare nu înseamnă, firește, a lucra la întâmplare, prin frecări și prin nesfârșite suprapuneri, care de obicei îmbâcsesc. Ezitările se rezolvă prin studii separate, făcute pe un alt suport.

(Iar dacă mersul tabloului duce la schimbări importante, ori modificări de viziune, ne va fi întotdeauna utilă lecția maeștrilor: reluarea pe una sau pe mai multe pânze noi.Dincolo de motiv, ei știu să vadă tema plastică, în vreme ce pentru începători motivul este mai mult un prilej de copiere, în fața căruia consumă "tot ce au avut de spus". Câte *Bluze românești* a pictat Matisse? "Aici, pe malul râului scria Cézanne[1], motivele sunt tot mai multe, același subiect văzut din alt unghi oferă un prilej de studiu de cel mai mare interes, cu atâta varietate încât cred că aș putea lucra aici luni în șir, stând în același loc și înclinându-mă numai puțin mai la dreapta sau puțin mai la stânga"... Iar Van Gogh nota[2] într-o scrisoare: "Ca să descopăr această trăsătură caracteristică...iată că pictez pentru a treia oară aceeași priveliște". Exemplele pot continua.)

Reluarea tabloului după o pauză de câteva luni impune degresarea suprafeței cu un solvent mai ferm (alcool, benzină, acetonă etc.) și aplicarea unui verniu de retuș. După o pauză de numai 3-4 săptămâni este suficientă o peliculă de verniu de retuș, peste care se lucrează pe umed.

După 20-30 de zile de întrerupere, revenirea cu paste groase care se usucă prompt nu prezintă destulă siguranță. (André Lhote recomandă introducerea în diluant a 2-3 picături de ulei de cuișoare.)

ERORILE DE EXECUȚIE

Pentru a nu răzbate ulterior prin straturile de culori deschise, erorile — mai ales tonurile întunecate — trebuie înlăturate. O eroare se poate acoperi cu 2-3 straturi subțiri de alb, lăsându-l pe fiecare să se usuce, dar soluția cea mai sigură este îndepărtarea ei completă (până se ajunge la grund); cu ajutorul

1. André Lhote, *De la paletă...*, p. 278.
2. Van Gogh, *Scrisori*, vol.II, p. 141.

cuțitului și a unei esențe — la picturile proaspete, sau cu un decapant, în celelalte cazuri.

LUCRUL PESTE UN TABLOU MAI VECHI

Uneori se lucrează peste o pictură mai veche din motive de economie, sau pentru că "pânza este deja îngrășată" etc. Din punct de vedere tehnic procedeul este greșit: straturile acoperite vor tinde să-și impună prezența, iar adeziunea celor noi poate fi mediocră. (Într-un portret al lui Filip al IV-lea de Velázquez, de la Prado, calul are prea multe picioare. Ofițerul de gardă, călare, al lui Géricault, are a cincea copită la pictorul anterior. *Bethsabée*, de Rembrandt, are pe coapsă o draperie care apare parcă din carnație etc. Câte cazuri mai puțin ilustre nu cunosc restauratorii, cu întregul cortegiu de întunecări, modificări și desprinderi?)

Dacă se pictează totuși peste un tablou vechi — chiar de către autor, măsura minimă de prevedere este tratamentul cu alcool (ca în cazul grundurilor uleioase) și cu verniu de retuș; acoperirea cu alb a petelor foarte întunecate va atenua surprizele posibile.

TERMINAREA TABLOULUI

"Întotdeauna strici întrucâtva un tablou când îl termini, afirmă[1] Delacroix. Ultimele tușe menite să armonizeze părțile îi răpesc din prospețime". Și "poate că eboșa unui tablou place atât de mult tocmai pentru că fiecare privitor o termină după placul său (...). Artistul, așadar, strică tabloul terminându-l; numai că (...) renunțând la vagul schiței, își arată mai mult personalitatea, dezvăluind astfel toată întinderea, dar și limitele talentului său".

Lucrurile nu sunt simple nici de astă dată, dar, oricum, a termina nu echivalează cu a "finisa". Ne-o spune[2] Luchian: " un tablou nu însemnează că este finit atunci când este spilcuit, lustruit, curat sau vernisat, ci atunci când

1. Delacroix, *Jurnal*, vol.I, p. 115, 118.
2. *Pictori despre pictură*, p. 191.

partea sufletească a compoziției este bine găsită". Ajuns în acest stadiu, precizează el, "nu l-aș mai atinge cu pensula, atunci când poate nici nu ar fi peste tot pânza acoperită cu culoare și m-aș opri definitiv când mi-ar da o complectă idee de impresia generală ce mi-a făcut-o modelul meu".

Concepția după care "desăvârșirea formei se află finisând", întrucât "Rafael și Leonardo există pentru a dovedi că sentimentul și precizia se pot acorda"[1], pare a aparține definitiv trecutului. Pentru cine simte nevoia unei astfel de finisări există, totuși, în secolul nostru o largă înțelegere; cu condiția să fie secondată de valoare. De altfel "finisarea" a devenit o pseudo-problemă — ce mai înseamnă ea în arta impresionistă sau non-figurativă? — și pentru majoritatea artiștilor ultimei bune sute de ani "a termina" nu mai este sinonim cu a cizela forma și a preciza toate detaliile, ansamblul tabloului închegându-se și etalându-se de la o anumită depărtare (uneori ideea este subliniată ironic:" un tablou nu se miroase").

Ba mai mult, ne este familiară ideea "operei deschise". "Pot lua un tablou de acum 4 sau 5 ani și să-l continui, spune[2] Georges Rouault. Totul se continuă, astfel, în mine, de la 20 de ani". Nu este singurul care gândește în acest mod. Dunoyer de Segonzac mărturisește[3] : "în ceea ce mă privește, o pânză nu-i niciodată terminată; ea este o permanentă călătorie către o țintă niciodată atinsă (...). Din punct de vedere tehnic, vine câte o perioadă când nu pot să merg mai departe. Ești obligat atunci să te oprești. De altminteri, întreaga operă a lui Cézanne este o operă neterminată".

Ideea de "finit" capătă cu totul alt sens[4] la Georges Braque: "un tablou este gata atunci când ideea a dispărut (...). Se dă deci o luptă între idee — cu alte cuvinte între tabloul preconceput — și tabloul care se apără de el însuși. Mi s-a întâmplat să constat următorul lucru: lucrând la un tablou, mă opream la un moment dat — nici satisfăcut, nici nemulțumit, de altfel — și puneam lucrarea abia începută deoparte, pentru ca, după șase luni, privind-o, să constat că tabloul era terminat"....

Din câte se vede, nu asistăm doar la o simplă dilatare de termeni, ci la o profundă modificare de sensuri.

---

1. Ingres, *Scrisori, maxime și mărturii*, p. 154.
2. G. Charbonier, *op. cit.*, p. 37.
3. *Ibidem*, p. 81.
4. *Ibidem*, p. 114

Şi totuşi, când poate fi considerat gata un tablou? Se pare că atunci când "ideea" a fost fixată şi implinită în aşa chip încât autorul *nu mai simte nevoia* unor reveniri. A depăşi acest stadiu înseamnă a "obosi" tabloul.

VERNISAREA FINALĂ

Necesară pentru buna conservare a tabloului, vernisarea finală (de protecție) se face numai când stratul de culori este uscat în profunzime, adică după un an — sau la minimum 6 luni — de la " ultima pensulă". Se poate face o vernisare simplă sau dublă, dar în ambele cazuri verniul va fi aplicat pe cât se poate mai subțire şi uniform.

Se pot folosi verniuri lucioase sau mate (un verniu mat se aşterne însă peste unul lucios).

Vernisarea se face într-un loc uscat, iar dacă vremea e umedă, pânza se ține câteva zile într-o cameră bine încălzită, atât înainte de vernisare, pentru a pierde ultimele urme de umezeală, cât şi după aplicarea verniului, pentru a-i grăbi uscarea. Niţel încălzit, verniul devine mai fluid şi aderă mai bine la o pânză care este şi ea uşor încălzită, de pildă la soarele verii (dacă nu e vânt). Pe timp de iarnă sunt posibile complicații: dacă se răceşte brusc temepratura camerei în primele ore după aplicarea verniului, poate apărea aşa numita "înălbăstrire", o boală a verniurile cu răşini moi.

PROTECȚIA FINALĂ CU CEARĂ

Pentru protejarea culorilor şi a verniului final, unii specialişti recomandă aplicarea unui strat subțire de ceară. Impermeabilitatea ei este cunoscută.

Ceara poate fi una de albine, eventual înălbită, dizolvată în esență de petrol. Pensula încarcă suprafața pictată cu prea multă materie ceroasă, astfel unii preferă degetul mare, care simte denivelările pastei şi poate aşterne pelicule fine; după o zi, când esența se va fi evaporat, suprafața picturii se lustruieşte cu o flanelă moale pentru a crea un luciu discret[1].

1. Duritatea acestui "verniu" de ceară creşte dacă i se adaugă câteva picături de verni cu copal, sau sicativ flamand ori de Harlem. În lipsa acestora unii îi încorporează sacâz pulverizat (circa 1:3).

Ceara de Carnauba, folosită de restauratori, este superioară celei de albine prin punctul ei de topire mai ridicat (82-86 grade, față de 63-65). Se aplică după câteva săptămâni de la vernisare, cu ajutorul unei pensule cu părul moale și uscat, care se freacă de ceară și apoi se șterge de tablou[1]; la sfârșit se lustruiește cu un șifon moale (dacă e prea dură, ceara se taie mărunt, se freacă, la cald, cu puțină esență și se lasă la răcit, în rest procedându-se la fel).

PROTEJAREA SPATELUI TABLOULUI

Proliferarea mucegaiurilor, cauzate de condensul normal în ambianțele umede, dăunează mai cu seamă grundurilor preparate cu clei animal. Este motivul pentru care această operație facultativă depășește nivelul unei simple scrupulozități. (V. cap. *Suporturile*)

USCAREA CULORILOR DE ULEI

În procesul specific de uscare al culorilor de ulei — care începe de la suprafață spre profunzime, prin absorbția oxigenului din aer — putem distinge mai multe etape, fiecare din ele pretinzând atitudini diferite din partea pictorului.

O primă uscare, superficială, are loc după 1-2-3 zile, când stratul mai mult se încheagă decât se usucă, și când așternerea unuia nou provoacă adesea migrări ale uleiului (matizări). *O a doua uscare* a unei paste de grosime medie are loc după aproximativ 15 zile, acesta fiind momentul cel mai potrivit din punct de vedere tehnic pentru suprapuneri. *A treia uscare*, în profunzime, se încheie după primul an de la terminarea tabloului, răstimp în care expunerea tabloului la o lumină puternică favorizează evoluția ulterioară a pastei picturale; la sfârșitul primului an se face vernisarea de protecție și, întrucât principalele procese interne din culori se vor fi derulat, de acum înainte este bine venit regimul luminii de muzeu (maximum150 de luxi), recomandabil pentru rezistența în timp a pigmenților. În fine, *uscarea completă*, însoțită de *vitrifierea* culorilor, are loc după 30-50 de ani. Acum, în acest lung interval,

1. Xavier de Langlais, *op. cit.*, p. 276.

se produc acele minunate paste emailate — semicristaline — pe care le întâlnim în operele vechi.

Înțelegând că uscarea uleiului se face prin oxidare (care continuă[1] și după cea de "a patra uscare") și nu prin evaporare, ca în tehnicile pe bază de apă, ne apare și mai limpede importanța faimoasei și mereu amintitei reguli "gras pe slab". Știm că uscarea este însoțită și de alte două procese: culorile *cresc în greutate* prin adiționarea de oxigen (ceea ce are mai puțină importanță practică) și *scad în volum*, dar în mod inegal, în funcție de cât ulei a absorbit pigmentul și de cât oxigen poate absorbi uleiul — fapt care poate avea urmări grave dacă ritmul de uscare al diverselor straturi diferă prea mult. Din fericire acest ritm poate fi dirijat. Pentru reglarea (uniformizarea) lui fabricanții introduc în pastele colorate anumite substanțe sicativante, iar pictorul poate și el interveni. Într-un sens sau altul.

La modul general, uscarea se accelerează prin folosirea uleiului de in fiert, eventual expus la soare, prin adaosul de rășini sau de sicative în paste, ca și prin expunerea tabloului la căldură, aer și lumină.

O uscare mai lentă a culorilor se realizează, firește, prin reversul soluțiilor anterioare: evitarea căldurii, a aerului proaspăt și a luminii, folosirea uleiului de in crud, sau de mac, adaosul de ulei de cuișoare etc.

PĂSTRAREA LUCRĂRILOR

Dacă sunt ținute la întuneric, lucrările se îngălbenesc și își pierd prospețimea. Cauza nu rezidă în pigmenți, ci în natura uleiurilor, pe care, chiar dacă sunt de bună calitate, întunericul prelungit tinde să le coloreze într-un brun-gălbui, de unde recomandarea ca tablourile să se usuce la lumină și aer,

1. Specialiștii, prin Marc Havel (*op. cit.*, p. 73) confirmă acest fapt: "Uleiul crud se modifică în permanență în contact cu aerul . Se consideră că, după patru sute de ani, evoluția sa încă nu s-a încheiat. De altfel, ea îmbracă forme foarte diverse, după natura produselor care au fost asociate uleiului (...). După ce s-au grupat solid în perioadele de tinerețe, apoi de maturitate, moleculele se disociază. Materia se descompune sub efectul unei adevărate arderi lente. Ea devine sensibilă la apă și la solvenți"

mai ales în primul an după termniare, când procesele care au loc în paste sunt mai active[1].

(Îngălbenirea — aşa numitul "ton de muzeu" — este mai uşor suportată de culorile calde şi mai greu de cele reci[2], sau de cele cu o slabă putere de acoperire. Un posibil remediu pentru tablourile întunecate este expunerea lor la lumină vie timp de câteva săptămâni, firește, dacă uleiul este cauza întunecării; dacă tabloul nu este în deajuns de uscat şi este ținut din nou la întuneric, îngălbenirea revine.

Blockx recomandă spălarea tabloului astfel îngălbenit cu apă de ploaie — strânsă după ce aerul a fost spălat de gazele şi materiile poluante — şi expunerea lui la lumină şi aer, ferit de razele soarelui. Dacă după o săptămână culorile nu se luminează, va fi spălat cu apă oxigenată, diluată, timp de câteva minute, apoi cu apă de ploaie; la sfârşit pictura se şterge cu o piele de căprioară, spălarea putându-se relua de câteva ori.)

1. Deşi este dificil de etalat toate lucrările, "evită totuşi să-ți laşi picturile <pedepsite> cu fața la perete. Nimic nu este mai dezastruos pentru prospețimea coloritului", afirmă Xavier de Langlais (*op. cit.*, p. 277).
2. Van Dyck, fără să fie singurul, îşi picta albastrurile în tempera, pentru a nu îngălbeni.

Capitolul 18

ÎNCADRAREA TABLOULUI

O ramă nu este un simplu accesoriu facultativ al tabloului şi fără îndoială, prezenţa ei are motivaţii de un ordin mai subtil.

Distingem pentru început funcţia ei *protectoare:* rama apără marginile tabloului de loviturile incidentale — adică tocmai acele locuri de unde încep multe degradări ale suporturilor —, acestei sarcini utilitare putându-i răspunde la fel de bine vechile rame bogate, ca şi îngustele baghete moderne. O altă funcţie a ramei, una *estetică*, se îmbină cu cea utilitară şi probabil decurge din aceasta. Chiar dacă la început arăta ca un simplu pervaz asemănător cu al uşilor şi ferestrelor, rama a devenit cu vremea şi un ornament care completează tabloul, îi conferă "ţinută" şi îi subliniază valoarea. Întrezărim apoi o certă funcţie *mentală* a ramei, care este un interludiu, o pauză bine venită între lumea tabloului, o "lume" reprezentată sau imaginată, constituită oricum din "semne plastice" şi lumea reală. Pictorii observaseră de mult asta. Rama este necesară tabloului, scria Poussin, "pentru ca, ochiul privindu-l în toate părţile lui, razele vizuale să fie reţinute în lucrare şi să nu se răspândească în afara ei, primind şi imaginile obiectelor învecinate care, amestecându-se cu cele pictate, ar provoca confuzie"[1]. Mai putem vorbi, în fine, şi despre o funcţie *optică,* de sugerare a spaţiului: echivalând oarecum fereastra caselor noastre, prin care pătrundem cu privirile în ambianţa tridimensională, rama dă naştere în mod spontan — într-o măsură variabilă — iluziei de profunzime spaţială.

Necesitatea ramei este subliniată expresiv de Tonitza: "să nu te uiţi la un tablou de-al meu decât după ce va fi decent încadrat", pentru că "un tablou nu se poate expune în public fără ramă, aşa cum nu se poate expune o femeie dragă în pielea goală, pe trotuarul Căii Victoriei". Iar dacă ramele sunt proprii tablourilor portabile, nevoia unui cadru se resimte până şi în arta murală, unde opera este "închisă" fie de structura zidurilor ce o înconjoară, fie de diverse

1. André Lhote, *De la paletă...*, p. 35.

ancadramente pictate sau confecţionate din stuc, lemn etc.

De origine necunoscută, rama pare a debuta o dată cu pictura în ulei. Picturile portabile medievale fiind protejate de propriile voleuri şi apoi introduse (pentru transport) în cufere speciale, probabil că primele rame vor fi avut totuşi ca rol principal protejarea operelor. Oricum, din secolele mai îndepărtate s-au păstrat foarte puţine rame, astăzi scumpe, iar consemnarea lor scrisă este rară.

Ramele variază după gustul epocilor. Profilele foarte vechi sunt adesea monocrome. Uneori lemnul este vopsit în negru sau lustruit. Mai târziu vor fi sculptate, ornamentele oglindind decorul stilurilor curente (Ludovic XIV, XV, XVI etc.).

Uneori chiar pictorii şi-au proiectat ramele. În "Vieţile"... sale, Vasari îi citează în acest sens pe Filippino Lippi şi pe Sebastiano del Piombo. (Tot acolo aflăm printre altele faptul surprinzător că Fra Bartolomeo avea dificultăţi cu "tâmplarii care făceau ramele pentru tablourile sale pe pânză ori pe lemn şi care, ca şi cei de astăzi, obişnuiau să acopere cu rama o optime din tablou"!). Câteva asemenea rame s-au păstrat până azi. Aşa este rama desenată de Dürer pentru tabloul său *Toţi sfinţii*[1].

Pasta[2] pentru acoperirea mulurilor din lemn este compusă din cleiuri puternice şi încorporează câteodată, pentru durabilitate, păr de animale. Din simplu ancadrament rama devine obiect de artă, frumos în sine, rafinat, căutat, şi asistăm la înflorirea unei adevărate arte a remeurilor. Odată cu epoca lui Ludovic al XIV-lea încep chiar să fie cunoscute numele unor rameuri, foarte preţuiţi de pictori, cu care aceştia colaborau îndeaproape. Iată de ce ramele se modelează şi evoluează, artistic şi artizanal, în pas cu spiritul epocii.

Însă odată cu apariţia ramei de serie vechea tradiţie decade.

Spre sfârşitul secolului al XIX-lea ramele "fabricate prin mijloace mecanice se compun din muluri de lemn cu profil simplu, pe care se aplică caneluri, frunzişuri, ghirlande sau alte motive în paste. Totul este acoperit cu procedee ordinare" scrie[3] Jules Adeline în 1884. Tot el consemnează rame în diverse tonuri de aur, unele combinate cu argint sau bronz, rame cu velur şi

1. La Muzeul Germanic din Nürnberg, după Frank Arnau, *op. cit.*, p. 70.
2. După Larousse a fost inventată de rameurul Renaud, în anul 1765, ceea ce este destul de improbabil.
3. Jules Adeline, *Lexique des termes d'art.*

baghete aurite, rame de piele decorate cu arabescuri fine, sau îmbrăcate în stofe japoneze şi chiar "buchete de foi şi flori naturale, metalizate şi aurite direct după natură", multe din ele făcând concesii în materie de gust.

Dacă la pictorii ultimelor secole predomină ramele late, aurite, somptuoase, în secolul XX gusturile se modifică, lucru deloc întâmplător. O bună parte din pictura contemporană tinde spre bidimensional, iar această viziune nu se acordă întotdeauna cu ramele de tip "pervaz". Putem vorbi chiar despre o incompatibilitate conceptuală între pictura abstractă şi ramele mai mult sau mai puţin ample, potenţial creatoare de iluzie spaţială. Ca atare, în multe cazuri sunt preferate baghetele de lemn sau metal, ceea ce vedem că nu constituie totuşi o noutate dacă parcurgem scrisorile[1] lui Van Gogh în care se referă la "leaţuri simple", vopsite. Se optează deci pentru un mod neutru, mai direct, de prezentare a tabloului, în care rama închide fără a concura. Uneori, mai rar, se renunţă până şi la baghetă, în favoarea unei simple benzi de hârtie uşor colorată (inclusiv atunci când pânza este fixată pe canturile interioare ale şasiului).

Gustului pentru rame simple — consecinţă firească a propensiunii moderne pentru simplitate şi francheţe, la care se asociază, ce-i drept şi moda sau comoditatea,poate şi carenţele de altă natură — îi corespunde uneori o tendinţă opusă: în ultimele decenii pot fi văzute tablouri moderne încadrate în rame preţioase şi rare, de epocă.

CULOAREA RAMEI. Tenta, ca şi forma unei rame, nu vor trebui, în principiu, să concureze, ci doar să sublinieze şi să pună în valoare tabloul.

Sunt de preferat tonurile neutre, calme, rupte. Foiţa de aur şi şlag-metalul, prin auriul (şi uneori argintiul) lor metalizat, se disociază discret de cromatica tabloului şi, într-un fel, rămân neutre, astfel că se potrivesc mai oricărei lucrări. Li se alătură albul, negrul şi tonurile intermediare de gri, prin acromatismul lor parţial sau total.

Ramele albe, unele din cele mai răspândite astăzi — care par să fi fost folosite pentru prima oară de Camille Pissaro la cea de a treia expoziţie impresionistă — avantajează indiscutabil tablourile moderne luminoase şi puternic saturate cromatic, constituind un excelent pasaj între tablou şi perete; în plus, exaltă culorile fără a intra în competiţia lor armonică.

---

1. Van Gogh, *Scrisori*, vol. II, p. 195, 269.

Există şi pictori care optează pentru ramele contrastante. Seurat[1] "împingea precizia până la a dori ca încadrarea pânzelor sale să contrasteze (...) pe toate punctele-limită ale tabloului, cu valorile şi culorile care le atingeau. De aceea, cu o răbdare îngerească el le puncta cu tonuri şi tente care se opuneau cât mai bine tonurilor şi tentelor ce terminau tabloul. Cadrul era astfel ca un al doilea tablou, abstract, înconjurându-l pe primul, reprezentativ, şi reducând la zero, la marginea sa extremă undele contrastelor născute în cadrul acestuia". Van Gogh preconiza pentru tablourile sale rame colorate în albastru, auriu, vermillon sau alb[2], angajându-le astfel în dialoguri cromatice active.

PASSE-PARTOUT-ul. Cadrul plat care face legătura imaginii cu rama propriu-zisă, se colorează şi el de obicei în tonuri neutre. Prezenţa lui nu este un simplu truc şi trebuie considerat ca o *necesitate* pentru unele tablouri, o *inutilitate* pentru altele şi un element *deranjant* pentru altele. (Nu ne putem împăca, de pildă, cu ideea "unui Rembrandt" înconjurat de un *passe-partout*). Va fi folosit după împrejurări: el creează iluzia lărgirii suprafeţei pictate şi favorizează îndeobşte tablourile luminoase.

În principiu, fiecare tablou îşi "visează" propria sa ramă. Alegerea se face după gustul, fantezia şi disponibilităţile pictorului, care o socoteşte ca "ultima pensulă" aplicată pe tablou.

O problemă deschisă rămâne utilizarea sticlei, a cărei prezenţă este benefică, dincolo de orice discuţie, pentru acuarele, guaşe şi desene (cărora le dă profunzime, le înnobilează şi le conservă), dar nu şi pentru pictura în ulei. Tablouri încadrate sub sticlă apar în secolul al XVI-lea când încep să se producă plăci suficient de transparente, de mari şi de convenabile ca preţ, sistemul răspândindu-se cu un secol mai târziu. Vedem astăzi destule tablouri relativ mici aşezate sub sticlă, utilitatea acesteia pentru buna conservare a picturii fiind reală. Dar tot atât de reale sunt pericolele ce decurg din accidente. Rezerva multora se justifică şi prin luciul acestui material fragil.

1. André Lhote, *Să vorbim despre pictură*, p. 174.
2. Van Gogh, *Scrisori*, vol. II, p. 21, 180, 349.

ÎNCADRAREA PROVIZORIE. Este de amintit aici o stratagemă la care recurg mulţi pictori pentru a-şi controla expresia tabloului în diferitele lui faze de execuţie. În acest scop se folosesc de ceea ce am putea numi "rame de lucru", în care lucrările se fixează doar provizoriu.

Fixarea se poate face cu patru benzi de cauciuc, nu mai late de 2-3 cm, care se bat în cuişoare, oblic, aproape de colţuri, pe spatele ramei, elasticitatea lor permiţând manipularea cu uşurinţă a tabloului (fig. 23). Se mai pot folosi aşa zisele foreibere, dispuse pe spatele ramei, la centrul fiecărei laturi; înşurubate într-o măsură convenabilă, ele permit ca printr-o simplă răsucire să se poată fixa ori scoate tabloul din ramă.

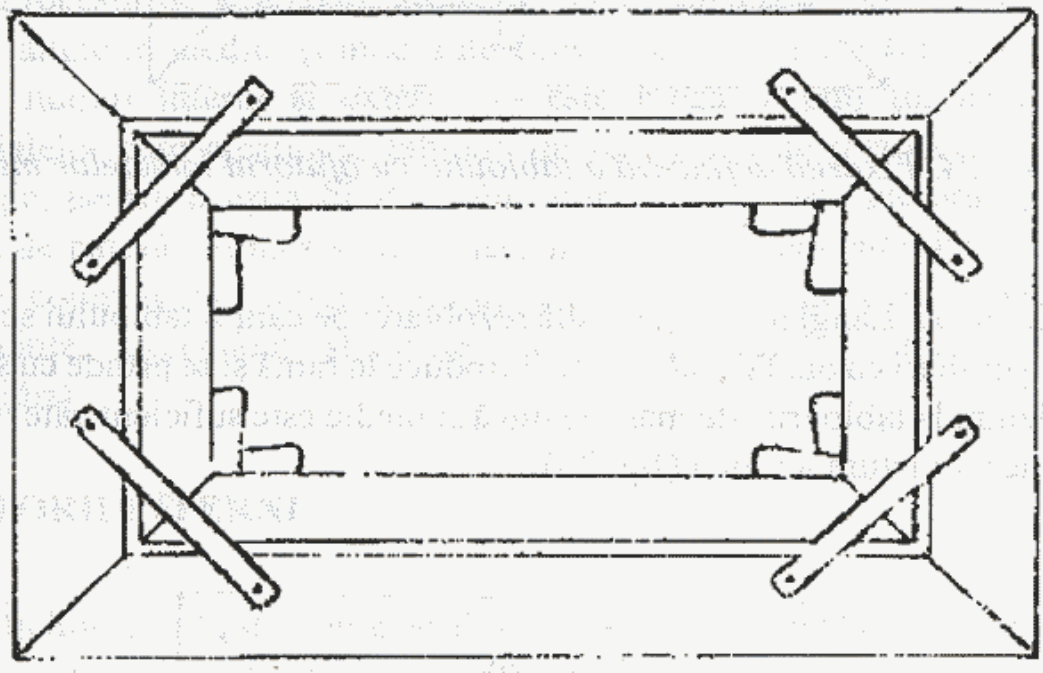


Fig. 23. Încadrarea provizorie a tabloului cu ajutorul benzilor de cauciuc

ÎNCADRAREA DEFINITIVĂ. Fixarea definitivă a tabloului în ramă se face de obicei cu cuie bătute pieziş, care străpung rama, pânza şi şasiul. Metoda este... grosieră, provoacă daune tabloului şi creează dificultăţi la eventualele scoateri din ramă. Pare chiar surprinzător că pictorii acceptă această bruscare a operei lor.

Se poate recurge la câteva lamele metalice fine, care, după ce sunt îndoite (mulate) potrivit grosimii şasiului, se găuresc şi se fixează cu mici şuruburi pentru lemn (fig. 24).

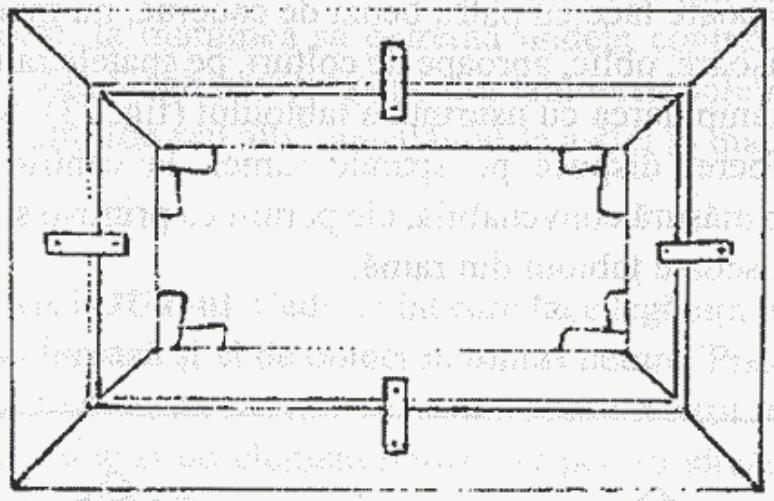


Fig. 24. Fixarea definitivă a tabloului cu ajutorul lamelelor metalice.

Xavier de Langlais propune altă rezolvare: pe cantul tabloului se fixează câteva "şuruburi cu buclă", tabloul se introduce în ramă şi se prinde cu şuruburi pentru lemn; la tablourile de mărime mică şi medie este suficient câte un şurub pentru fiecare latură a ramei (fig. 25).

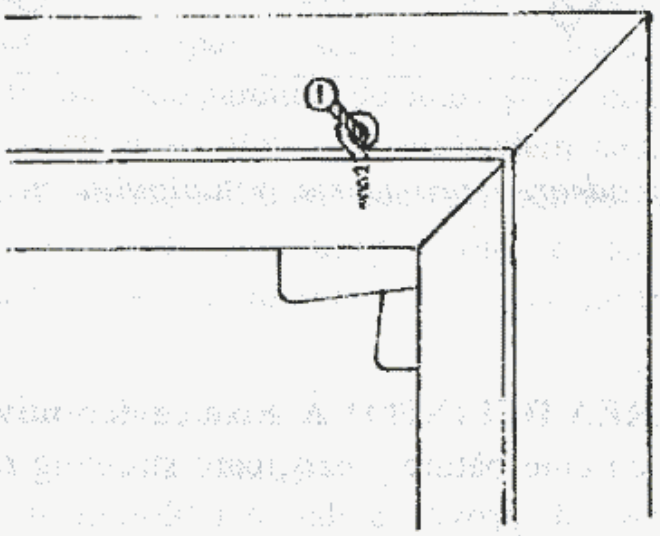


Fig. 25. Fixarea tabloului cu ajutorul şuruburilor cu buclă

Capitolul 19

DEGRADAREA TABLOURILOR

Asemenea creatorului ei, opera de artă este supusă acţiunii necruţătoare a timpului şi a vremurilor. Tablourile în ulei se patinează, se întunecă sau se decolorează, se destind, craclează, îmbătrânesc în mod natural sau pier înainte de vreme prin accidente ori nesăbuinţă.

Procesul de degradare are cauze determinabile: unele rezidă în opera însăşi, altele în mediul şi modul de conservare. Seria acestor factori — care pot fi numiţi interni şi externi — este lungă. Primii ţin de ansamblul materialelor care alcătuiesc tabloul, de selecţia şi de metodele tehnice de execuţie, pentru aceştia fiind răspunzător întâi de toate pictorul; ei sunt de obicei de natură chimică şi au consecinţe puţin remediabile. Factorii externi ţin de competenţa conservatorului, sunt mai ales de natură fizică şi au consecinţe, exceptând situaţiile catastrofale, relativ remediabile (prin restaurări).

FACTORII INTERNI

În linii mari, este vorba de alegerea nefericită a materialului de lucru, de folosirea unor procedee tehnice incoerente, de încălcările unor reguli de bază, ca şi de îmbătrânirea firească a elementelor componente.

Se pune deci acut problema calităţii *pigmenţilor* utilizaţi. Instabilitatea chimică a unora este vădită chiar în stare liberă (de exemplu galbenul de crom). Alţii sunt impuri, conţin aniline sau reziduuri rămase din procesul fabricaţiei, nu respectă proporţiile componentelor, sau conţin materii străine, introduse în scopul scăderii preţului de cost; uneori au loc substituiri, cum ar fi, de pildă, acele verzuri obţinute din amestecuri fizice etc. Există unele culori puţin rezistente la lumină, pe care fotonii le decolorează, le transformă într-o altă culoare sau le întunecă (cinabrul se întunecă, unele albastruri se înverzesc, unele verzuri devin albastre, anilinele şi culorile organice se decolorează); la

aceasta contribuie şi natura liantului (anumiţi pigmenţi organici rezistă mai bine dacă sunt frecaţi cu ulei etc.). Amestecurile făcute la întâmplare duc şi ele la alterări, fie că este vorba de o singură culoare instabilă introdusă între altele stabilite (de exemplu albastrul de Prusia şi cadmiurile), fie că ambii pigmenţi sunt stabili, dar incompatibili la contactul reciproc (de exemplu culorile de plumb cu cele de sulf).

Ştim că *lianţii* trebuie să se comporte neutru faţă de pigmenţi, solubilitatea lor ducând la difuzări. Slaba calitate a uleiurilor (adaosurile de alte uleiuri sau grăsimi — uleiul de peşte, seul etc.) va avea repercusiuni nocive asupra culorilor. Verniurile mediocre, de asemenea.

Calitatea *execuţiei* şi a celorlalte materiale este decisivă pentru soarta tabloului. Suporturile inadecvate, grundul prea uleios sau prea absorbant, abuzul sau lipsa de ulei, verniu, esenţe etc. în culori, puritatea diluanţilor, uscarea insuficientă a straturilor, vernisarea prematură sunt alte cauze ale degradărilor. Ba chiar utilizarea la întâmplare a unor materiale bune poate antrena alterări parţiale sau generalizate.

La toate acestea se adaugă *îmbătrânirea* materialelor, fenomen firesc şi ireversibil.

FACTORII EXTERNI

Lumina este un aliat indispensabil, dar, necontrolată, devine un duşman al operelor de artă. Naturală (emisă de soare) sau artificială (caldă la becurile cu incandescenţă şi rece la tuburile fluorescente), oricare i-ar fi sursa, lumina acţionează prin radiaţii vizibile şi invizibile asupra multor opere; afectează o serie de pigmenţi, materiile organice (lianţii, cleiurile, fibrele animale, vegetale sau artificiale, în general materiile constituite din celuloză) şi chiar unele materii anorganice (printre care culoarea sticlei).

După datele oferite de UNESCO sunt considerate *insensibile* la lumină piatra, ceramica, metalele, lemnul şi ivoriul nedecorat; *sensibili* sunt pigmenţii, verniurile, textilele decolorate, hârtia, filmele; *foarte sensibile* la lumină sunt picturile în ulei şi tempera, lacurile, lemnul şi ivoriul decorat, iar *extrem de sensibile* sunt acuarelele, desenele, textilele şi tapiseriile, manuscrisele, miniaturile, costumele, pielea pictată, timbrele etc.

Lumina maximă admisă pentru picturile în ulei sau tempera şi lacurile orientale este de 150 luxi, iar pentru acuarele, desene, stampe, manuscrise,

textile şi tapiserii, limita maximă este de numai 50 luxi.

Sunt periculoase radiaţiile vizibile, ca şi cele invizibile. Chiar lumina zenitală, care are ca sursă indirectă soarele, afectează anumite opere de artă. Şi mai active sunt radiaţiile ultraviolete şi infraroşii, invizibile pentru ochi; primele acţionează spectro-chimic, ultimele caloric. Cea mai periculoasă rămâne însă lumina solară directă, care conţine ambele tipuri de raze, având o putere enormă faţă de limita admisă (50-150 luxi): razele directe ale soarelui într-o zi caldă de vară măsoară 60.000 de luxi; ele provoacă accelerarea proceselor fizico-chimice, descompun unele materii, recompun altele.

O expoziţie itinerantă UNESCO prezenta publicului nostru, pe la sfârşitul deceniului trecut următorul tabel comparativ:

	soare	tub de neon	bec obişnuit
ultraviolete	**U V**	**U V**	u v
spectrul vizibil	**V**	**V**	V
infraroşii	**I R**	i r	**I R**
PERICOL	**P**	**P**	p

Întunericul întunecă liantul uleios al culorilor şi câţiva pigmenţi, acţionând mai puternic asupra picturilor proaspete.

Aerul, mai ales cel poluat, acţionează asupra operelor prin compuşii lui acizi, alcalini, sulfuroşi sau de alt fel. Hidrogenul sulfurat înnegreşte culorile care conţin plumb şi cupru, metalele vechi (excepţie face aurul) şi pietrele, îngălbeneşte culorile care conţin arsenic. Sulful (prezent până la 2% în uleiurile minerale utilizate de maşinile rutiere) şi compuşii săi atacă şi descompun celuloza — deci pânza, lemnul, hârtia, textilele —, atacă uleiurile şi verniurile, întunecă pigmenţii pe bază de oxizi de fier şi culorile derivate din cupru. La fel clorul. Clorura de sodiu, prezentă în aerul sărat al mării, atacă mai ales textilele, pielea, cuprul, dar şi tablourile (îndeosebi pe cele craclate). Bioxidul de carbon — prezent nu numai în incintele aglomerate —, amoniacul, acizii etc., sunt, de asemenea, dăunători.

Aerul asociat cu lumina schimbă unele culori organice şi minerale.

Umiditatea este considerată astăzi "duşmanul numărul unu" al operelor

de artă. Nu este vorba despre obişnuiţii vapori de apă prezenţi întotdeauna în aer, ci excesul lor. Umiditatea excesivă dizolvă şi dezintegrează unele materiale, acţionând felurit: creează medii favorabile microorganismelor, transportă unele săruri solubile, care, după infiltrarea în zonele superficiale ale operelor, cristalizează, favorizează unele reacţii chimice sau electro-chimice, provoacă dilatări şi contractări succesive ce duc în final la dezintegrări ale structurilor moleculare. Astfel, umiditatea afectează cleiul grundurilor, care se umflă, mucegăieşte şi se dezagregă, provocând desprinderea culorilor. Cel mai mult suferă picturile deja craclate şi cele neprotejate cu verniu.

Limitele de umiditate acceptabile pentru operele de artă se situează între minima de 45-50% şi maxima de 65%.

Uscăciunea. Se consideră că o climă mai uscată este mai favorabilă picturilor (vezi cleiurile putrescibile), pietrei şi metalelor, şi într-o măsură mai mică materiilor care conţin celuloză (lemnul, textilele etc.). "Duşmanul cel mai de temut este încălzirea centrală, ne atrage atenţia Madeleine Hours, pentru că usucă excesiv aerul în perioadele cele mai reci care sunt şi cele mai uscate. Această uscare intensă a atmosferei — care face ravagii în multe case şi în unele muzee — constituie unul din flagelurile epocii noastre"[1].

Temperatura. Îngheţul provoacă mărirea volumului apei infiltrate în diverse materii, iar căldura excesivă le usucă, făcându-le friabile. Îngheţul alternat cu căldura excesivă produc succesiuni neîntrerupte de dilatări-contractări, care distrug până şi piatra (în câteva milenii o regiune verde a fost transformată în ceea ce este astăzi Sahara). Acestea se produc mai mult în zonele tropicale, unde diferenţele de temperatură dintre noapte şi zi sunt mari; în Europa aceste variaţii sunt mici între noapte şi zi, dar mari între iarnă şi vară.

Sursele de căldură din interior îşi au importanţa lor. Întrucât sobele cu lemne au un regim caloric inconstant şi produc fum şi cenuşă, iar sobele cu gaz metan emană şi unele gaze nocive, par mai potrivite caloriferele, uscarea aerului fiind contracarată în muzee prin crearea unei umidităţi artificiale.

Temperatura optimă pentru picturi variază de la 15-18 grade, iarna, la 18-24 grade, vara, pentru o umiditate medie de 50-60%.

---

1. Madeleine Hours, *Secretele capodoperelor*, p. 72.

Impurităţile superficiale, oricare ar fi natura lor, trebuie evitate. Compoziţia lor este diversă. Murdăria grasă, în care există urme acide, pătrunde în cracluri şi acţionează chimic, iar praful, care privit la microscop se prezintă ca ace infime, dacă e antrenat de curenţii de aer produce o acţiune mecanică sesizabilă în timp. Cennini (cap. CXLV) scria despre tablou: "ai grijă să-l ţii întotdeauna acoperit cu un cearşaf (...) ca să nu se umple de praf; iar atunci când atingi lucrările, mâinile să-ţi fie foarte curate".

Dacă protecţia împotriva prafului era o preocupare a celor vechi, de ce nu ar fi şi a noastră? (Cu atât mai mult cu cât reziduurile chimice din praful actual pun considerabil mai multe probleme).

Microvegetaţia (bacterii, alge, ciuperci) şi *insectele xilofage* sunt alte pericole potenţiale pentru opera de artă. Mucegaiurile se dezvoltă în condiţii de umiditate (peste limita de 70%), căldură (la peste 25-30 de grade), întuneric şi aer stătut. Sunt atacate materiile care conţin celuloză: suporturile textile de toate felurile (mai puţin cele sintetice), desenele, cărţile, lemnul; dar şi pielea, cleiurile animale şi vegetale etc. Printre speciile de dăunători care se dezvoltă pe lemnul prelucrat sau nu, producând anual pagube însemnate, un loc aparte îl ocupă faimosul *Merulius lacrymans,* numit altfel "buretele de casă", sau în Antichitate, "lepra casei", foarte greu de combătut (doar focul părând a-l anihila definitiv).

Sutelor de specii dăunătoare din această categorie li se adaugă alte multe soiuri de viermi ai lemnului (carii).

Mijloacele de prevenire sunt de departe mai simple decât tratamentele.

Schimbările de mediu. Orice obiect de artă, fie el tablou, sculptură etc. realizează, după o vreme, un fel de punere în acord, un echilibru fizico-chimic între el şi mediul lui ambiant. Perturbarea fără precauţii a acestui echilibru, scoaterea bruscă a obiectului din mediul său provoacă modificări care în anumite cazuri sunt foarte însemnate. Se citează cazul unor panouri scoase din atmosfera relativ umedă şi întunecoasă a vechilor castele care le-au găzduit şi care aduse în muzeee, fără o adaptare treptată, au suferit alterări grave, printre care şi proliferarea cariilor. Sculpturile vechi din Persepolis au suferit mai mult în numai câteva decenii de când au fost dezgropate, decât în cele peste două milenii cât au zăcut în pământ.

Schimbările brusce de mediu afectează mai ales materiile organice (dar şi ceramica, de exemplu), care prin pierderea bruscă a apei îşi modifică la fel de brusc volumul; se multiplică craclurile, se crează medii favorabile agenţilor chimici etc. Păstrarea unui *microclimat* constant pentru opera de artă este

astăzi un principiu de bază al conservării.

Restaurările incompetente, care se extind de la simple curățiri, devernisări şi revernisări, până la repictări parțiale sau totale (sic!) constituie o altă posibilă sursă de degradări. Şi nu una din cele puțin importante.

Accidentele. Loviturile de tot felul, inundațiile, ploaia, furtunile, naufragiile, incendiile, cutremurele sunt tot atâția duşmani accidentali ai operei de artă. Li se adaugă alții, câtuşi de puțin accidentali: furtul, jaful, intoleranța religioasă ori morală, sfârtecările datorate colecționarilor, familiei creatorului sau unor dezechilibrați mintal. Şi desigur, coşmarul lugubru al războaielor.

Nu este aici locul unui rechizitoriu făcut slăbiciunilor şi patimilor omeneşti, dar le putem deplânge: valori artistice într-un număr cu neputință de estimat le-au căzut pradă[1].

Mai este nevoie de subliniat fragilitatea operei de artă? Concluziile se impun de la sine.

1. Tulburătoare mărturii sunt prezentate de Ruty şi Max Seydewitz în *Operațiunea Linz* (Ed. Meridiane, Bucureşti, 1979); altele, de către Hans H. Pars, în *Viața aventuroasă a operelor de artă*, care îşi intitulează un capitol, semnificativ, "Dansul macabru al operelor de artă". Carel van Mander, în *Cartea pictorilor* înfățişează pierderile suferite ca urmare a războaielor religioase din secolul al XVI-lea etc.

Capitolul 20

EVOLUȚIA TEHNICĂ A PICTURII ÎN ULEI

Principalele linii evolutive ale procedeului au fost creionate sumar în primul capitol al acestei cărți. Ele se vor contura şi mai clar acum, după ce am parcurs problematica specifică, sporind, sperăm, înțelegerea profilului propriu şi inconfundabil al celei mai populare dintre tehnicile picturii.

A căuta începuturile picturii în ulei înseamnă, în fapt, a stabili când se foloseşte pentru prima oară elementul ei definitoriu — uleiul. Acest moment nu se cunoaşte.

PREISTORIA

Chiar dacă oamenii începuturilor vor fi cunoscut uleiul, el nu este prezent în pictură.

(Folosită ca posibil aglutinant al culorilor cu care erau pictați pereții grotelor, grăsimea animală poate fi socotită un strămoş îndepărtat, dar inferior, al uleiului; constituind poate un pas înainte față de liantul elementar, apa, lipsa ei de sicativitate şi rezistență nu ar fi putut conserva în nici un caz picturile preistorice dacă nu ar fi intervenit acțiunea conjugată a două elemente decisive: rugozitatea suportului şi sărurile emise de roci, care au fixat pigmenții).

ANTICHITATEA

În această perioadă istorică foarte întinsă a apărut tehnica uleiului. Primele *lacuri chinezeşti*, pe bază de uleiuri răşinoase, sunt create în epoci vechi, greu de precizat. Asemănarea lor cu tehnica flamandă este izbitoare: în ambele sunt prezente suporturile de lemn maruflate cu pânză şi apoi grunduite, în ambele aglutinantul culorilor este o gumă-răşină amestecată cu un ulei sicativ, în amândouă se pictează în straturi subțiri, colorate sau monocrome,

rezultând paste picturale care se vitrifiază şi peste care în final se aplică verniuri compuse din răşini şi uleiuri. Nu poate fi vorba desigur despre o totală similitudine[1] şi, totuşi, asemănările l-au determinat pe Maurice Busset să afirme că pictura europeană în ulei "a avut neîndoielnic o origine extrem-orientală"[2]. El sesizează şi alte două coincidenţe, destul de bizare. Aproximativ din secolele XIII-XIV o serie de călători arabi, flamanzi, genovezi şi veneţieni încep să frecventeze curţile dinastiilor mongole din China şi cam din secolul al XIV-lea în Europa sunt importate o multitudine de obiecte lăcuite chinezeşti. Or, apropierea temporală cu epoca de debut (?) european a picturii în ulei este evidentă.

În ciuda amintitelor apropieri, este greu de susţinut până la capăt ipoteza acestui import, întrucât tehnicile sunt numai în aparenţă asemănătoare: uleiurile şi răşinile orientale au nevoie de umezeală şi răcoare pentru a se usca, cele europene necesitând aer uscat şi căldură. Ipoteza ne va apare şi mai puţin acceptabilă după ce vom trece în revistă textele ce atestă perioada de "copilărie-adolescenţă" a picturii în ulei europene.

Grecia şi Roma antică par să fi cunoscut uleiurile sicative. Se vorbeşte[3] despre un text vechi care relatează faptul notabil că un enorm portret pictat în ulei, înfăţişându-l pe regele Filip (tatăl lui Alexandru cel Mare), ar fi fost expus într-o piaţă publică pe vremea când domnea (secolul al IV-lea î. Hr.). Întrucâtva obscură, informaţia capătă un anume sens dacă o corelăm cu altele, care atestă nu doar cunoaşterea, ci şi folosirea de către antici a uleiului. Un alt text vechi — aflat printre manuscrisele cercetate în 1786 de freschistul german Martin Knoller în biblioteca Vaticanului — cuprinde o relatare interesantă în sine, precum şi câteva referinţe practice la o ciudată pictură executată pe tencuiala proaspătă, îmbibată cu ulei de in[4]. Discoride, contemporan cu Octavian August, descrie uleiurile de nucă, mac, cânepă şi in. Pliniu aminteşte uleiul de mac (folosit ca medicament), dar şi uleiul de cedru şi răşinile care

1. După Maurice Busset (*op. cit.*, p. 51), grundul extrem oriental este alcătuit din argilă sau gresie şi verniu, pe când cel european conţine ipsos şi clei animal; guma-răşină asiatică este extrasă din *rhus vernix* şi *ancia sinensis* (două vegetale), amestecată cu ulei de ceai sau camelii, în vreme ce flamanzii folosesc răşini dure şi moi dizolvate în ulei de in etc.
2. Maurice Busset *op. cit.*, p. 50.
3. A.G. Verona, *Pictura*, p. 105.
4. *Ibidem*.

erau încorporate în anumite varietăți de encaustică. Mai târziu, scriitorul latin Actius (secolele V-VI) va consemna utilizarea în operațiile de poleire cu aur a uleiurilor de nucă.

Toate aceste uleiuri au proprietatea de a se usca, fiind deci, virtual, utilizabile ca lianți.

PERIOADA MEDIEVALĂ

Mărturiile scrise despre tehnica uleiului încep să se înmulțească, să fie mai grăitoare, mai explicite și, multe, fără nici un echivoc. În ordinea temporală vom aminti *Manuscrisul Lucca,* din secolul al VIII-lea, care descrie printre altele "baițurile de ulei", și tratatul *De coloribus et artibus romanorum* (Despre culorile și artele romanilor) scris de pictorul-călugăr Heraclius, pe care majoritatea cercetătorilor îl plasează în secolul al X-lea. Acest autor descrie procedeele frescei și temperei, descrie metoda de grunduire a panourilor și, de asemenea, modul de preparare al uleiurilor rășinoase utilizabile ca lianți, adăugând: "vei putea picta cu culori combinate cu ulei"[1]. Din păcate detaliile sunt insuficiente, indicându-se doar suporturile lemnoase și coloanele pe care era imitată marmura, și făcându-se recomandarea de a se adăuga verniu în culorile de ulei.

Pierre de Saint Audemar, un autor francez din secolul al XII-lea atestă folosirea uleiului ca liant pentru albul de ceruză și pentru verde: suntem cu certitudine în prezența culorilor de ulei, deși nu știm de ce autorul menționează numai aceste două culori și de ce sunt destinate picturii murale.

Confirmarea deplină ne-o aduce însă călugărul-pictor Rudger, sau Rogierus, mai cunoscut sub numele de monah *Theophilos,* care trăiește în secolele XI-XII și lucrează la mănăstirea Helmershausen, în Saxonia inferioară. În cartea sa *Diversarum artium schedula* (Însemnări despre diverse arte), scrisă probabil pe la anul 1120, autorul prezintă mai multe informații și procedee întru totul semnificative. Știm astfel, fără dubiu, că se picta pe suporturi portabile de lemn maruflate cu pânză sau pe foi de cositor, știm compoziția grundurilor (clei, ghips, argilă de pipă) și mai știm că se picta cu pigmenți frecați cu ulei de in și de nucă. Teofil precizează[2] fără ezitare: "Luați

1. Charles Moreau-Vauthier, *op. cit.*, p. 14.

2. Marc Havel, *op. cit.*, p. 63

culorile pe care vreți să le folosiți, frecați-le cu grijă în ulei, fără apă, și faceți amestecul pentru personaje și îmbrăcăminte cum ați făcut până acum cu apă și veți picta în culorile lor naturale, cum veți vrea, animalele, păsările și frunzișul". Și adaugă: "De fiecare dată când vreți să puneți o culoare, nu-i puteți suprapune o alta până când prima nu s-a uscat, ceea ce pentru portrete este prea lent și prea plictisitor".

Dincolo de alternativa sugerată de autor de a se recurge — în locul culorilor uleioase, cu uscare lentă — la cleiul de cireș sau de prun, adică la o pictură pe bază de apă, textul ridică unele semne de întrebare. Dacă pictorii puteau lucra exclusiv în culori de ulei, de ce nu s-au păstrat aceste lucrări? Și de ce nu s-a răspândit procedeul încă din secolul al XII-lea? Poate din cauză că era încă greoi, uleiurile nefiind suficient de sicative? Al. Ziloty se întreabă[1] de ce Teofil nu afirmă nicăieri explicit că pictura în ulei a fost utilizată pentru tablouri portabile, termenii latini în care se exprimă el putând însemna deopotrivă statui, obiecte uzuale etc? Mora și Philippot se întreabă la rândul lor[2] dacă avem de-a face cu o pictură figurativă sau cu "simple colorări ale unor suprafețe"? Acestei ultime întrebări socotim că îi răspunde chiar textul mai înainte citat din Teofil, care vorbește despre personaje, îmbrăcăminte, animale, păsări etc. Oricum, pictura în ulei *există*.

Din secolele XIII-XIV ne parvin o serie de alte probe scrise, pe care autori[3] avizați le consideră sigure. Din anul 1239 datează una din cele mai vechi consemnări de arhivă din această perioadă, ale uleiului și verniului: cheltuielile făcute pentru pictarea apartamentului reginei Angliei, de la Westminster; același fel de cheltuieli se repetă mai târziu, între anii 1274-1277, pentru decorarea încăperilor regelui.

Între anii 1260-1300 în Norvegia sunt pictate trei altare de lemn, conservate până astăzi, în care culorile de ulei se aplică peste desuuri luminoase; o pictură de același gen se producea și în Anglia, Franța și Flandra.

În 1305 este pictată în ulei capela din Marais, iar Pierre din Bruxelles se obligă în anul 1320, prin contract, să picteze în ulei o galerie a castelului d'Artois, la Conflans; alte documente referitoare la pictura aceluiași castel

1. Alexandre Ziloty, *op. cit.*, p. 56.
2. Paolo și Laura Mora, Paul Philippot, *op. cit.*, p. 134.
3. Sir Charles Locke Eastlake, Charles Dalbon, Alexandre Ziloty, Frank Arnau, Marc Havel, Paolo și Laura Mora, Paul Philippot etc.

datează din anii 1299, 1304, 1325, 1327. Catedrala din Ely (Anglia) a fost pictată cu culori de ulei, conform hârtiilor de plată din anii 1325, 1329, 1341. În anul 1325 florentinul Giorgio d'Aquila nu izbuteşte să ducă la bun sfârşit pictura unei capele pentru care utilizase uleiul de nucă, eşec care în acest context informativ devine o mărturie pozitivă. Din anul 1346 datează o capelă catalană decorată în ulei de către pictorul Ferrer Bassa. Mai există încă un contract, datând din 1355, prin care Jehan Coste se obligă să picteze "în culori fine de ulei" mai multe lucrări — tablouri, pereți, sculpturi? — pentru ducele Normandiei, iar în anul 1390 pictorul Jehan Beaumez primeşte, printr-o consemnare scrisă, "culori de ulei şi alte materiale" necesare execuției unor tablouri.

Începând din secolul al XIII-lea putem întâlni uleiul, folosit pentru alcătuirea unor glasiuri superficiale, la mulți dintre primitivii italieni, ba mai mult, în *Comentariile* sale Lorenzo Ghiberti afirmă că Giotto (1266?-1337) picta uneori şi cu culori de ulei, lucru pe care Cennini îl trece sub tăcere.

Să mai adăugăm că uleiurile sunt folosite de multe ori pentru lucrări meşteşugăreşti încă înainte de anul 1400. În Germania, în Flandra, poate şi în Italia.

Din toate acestea putem înțelege, bazați pe probe, că în aria europeană pictura în ulei este cunoscută şi practicată începând cu secolele XII-XIII (sau chiar cu două secole mai înainte, dacă Heraclius a trăit într-adevăr în cel de al X-lea veac). În tot acest interval utilizarea procedeului şi pentru pictura tablourilor portabile nefiind tocmai sigură, autorul care aduce argumentul decisiv că se pictau în ulei şi astfel de opere către sfârşitul secolului al XIV-lea este Cennini, la textele căruia ne-am referit adesea în aceste pagini.

Cennino Cennini (1350/60-1440) îşi scrie Libro *dell'arte* sau *Trattato della pittura* la o dată nesigură; după unii pe la 1390, după alții prin anii 1430-1440, la vârsta de 80 de ani (versiunea care ne-a parvenit datează din anul 1437). El prezintă procedeul descris deja de Teofil, afirmând (cap.LXXXIX): "vreau să te învăț să lucrezi — în ulei — pe zid sau pe panou; aeesta este un mijloc folosit mult de către germani[1]; şi, de asemenea, pe fier şi pe piatră". Vom observa că Cennini nu sugerează textual noutatea picturii în ulei, cum ar fi normal într-un asemenea caz, ci descrie cititorului său un

1. Termenul "germani" (tedeschi) denumea generic pe toți cei care trăiau în vremea aceea la nord de Alpi;

procedeu mai puțin folosit în Italia acelei vremi ("vreau să te învăț" spune el, afirmând, în schimb, că respectivul procedeu e "folosit mult" la nord de Alpi).

Descrierea lui Cennini (cap. XC, XCI, XCIII, XCIV) demonstrează clar că pe vremea lui se picta în ulei pe perete, pe panou de lemn, pe piatră, fier, sticlă "sau pe ce vei vrea să lucrezi" (deci și pe pânză), toate putând fi preparate cu o simplă emulsie alcătuită din ou, apă și lapte de smochin. Culorile erau frecate pe lespede cu ulei de in fiert la foc sau expus îndelung la soare și erau depozitate în mici recipiente. Metoda de lucru nu diferea de a temperei: o culoare se pregătea în 3 tonuri — fiecare într-un vas separat — și se aplica cu pensula, revenindu-se după uscarea stratului precedent.

Din textul capitolelor amintite nu reiese că asocierea temperei cu uleiul era obligatorie, tabloul, portabil sau nu, putând fi pictat exclusiv cu culori de ulei. În alte pasaje ale tratatului sunt recomandate însă și glasiurile uleioase, colorate, care se aplicau peste fonduri lucrate în tempera (cap. CXLIII, CL); culorile de ulei mai erau folosite și pentru execuția unor detalii fine aplicate peste fonduri de tempera (cap. CXLIV), ba chiar pentru machiajul unor bărbați sau femei — obicei insolit al acelor vremi — înlocuind temperele (cap. CLXXIX).

Afirmând că pictura în ulei este practicată de "germani", bătrânul pictor nu descrie și procedeul lor concret de lucru, dar din afirmația sa deducem cert că spre sfârșitul secolului al XIV-lea era o tehnică folosită în nordul și în sudul Europei.

Probabil că se picta în mai multe feluri. La Teofil, și după el, procedeul apare unor cercetători ca o *asociere între tempera cu ou și pictura în ulei:* imaginile ar fi fost modelate în tempera, peste care s-ar fi revenit cu glasiuri colorate (transparente), alcătuite din uleiuri în care fuseseră încorporate rășini. Din cercetări mai recente reiese că, la începuturi, preparația luminoasă (în care este încorporat uneori alb de plumb) era impermeabilizată fie prin impregnări cu clei sau cu ulei, fie cu un strat opac de culoare frecată cu ulei, în care se introducea de asemenea puțin alb, imaginea urmând a fi modelată apoi în glasiuri uleioase transparente; astfel că abia "în cursul secolului al XIV-lea trebuie să fi început, după cum se pare în legătură cu influențele italiene, dezvoltarea unui modeleu în tonul de bază prin varierea dozelor de alb. Se constituia astfel un dublu registru de modeleu, combinând efectul de acoperire și de reflectare al albului de plumb cu efectul translucid al glasiurilor"[1].

1. Vezi Paolo și Laura Mora, Paul Philippot, *op. cit.*, p. 137.

Oricum ar fi, prezența glasiurilor finale, oleo-răşinoase, este dincolo de orice îndoială şi, după cum am văzut, Cennini, fidel strictei tradiții artizanale atât de proprii artiştilor medievali, se referă la ambele moduri de utilizare a uleiului: unul independent, altul asociat cu tempera.

Din aceste câteva secole care îi preced pe frații Van Eyck — care vor opta pentru tehnica asociată şi o vor duce la un înalt grad de rafinament — ne-au parvenit "nenumărate panouri, care la prima vedere par pictate în întregime în tehnica uleiului"[1], dar care au fost executate de fapt în acest *procedeu mixt*: desuuri în tempera, sub glasiuri uleioase. Este o manieră de tranziție des întâlnită în Italia, încă de la Cimabue (1240-1302).

Despre o noutate absolută a picturii în ulei la începutul secolului al XV-lea, conform legendei, nu poate fi vorba. (Un argument în plus îl constituie şi documentele breslei "Frăția Sfântului Luca" din Antverpen, care, menționând un cap pictat în ulei de Jan van Eyck în anul 1420, nu consemnează procedeul ca fiind nou şi nici că invenția ar aparține cuiva).

* * *

Privind în urmă, vedem că uleiul este prezent în pictură sporadic, sub o formă sau alta, fie ca verniu final (asociat sau nu cu răşini), fie ca glasiu, fie indirect, ca un component al gălbenuşului de ou; alteori este singurul aglutinant al culorilor. Impedimente în utilizarea uleiului par a fi sicativitatea lui redusă şi vâscozitatea. Resursele îi sunt în bună parte ignorate.

Până în secolul al XV-lea predomină străvechea *temperă cu ou*. Era o tehnică solidă şi bine cunoscută. Fără să mai reluăm problema avantajelor şi dezavantajelor ei, pomenite în primul capitol, vom reaminti totuşi faptul important că, încetul cu încetul, se resimte tot mai mult nevoia unei tehnici noi, în stare să răspundă pe deplin noilor necesități spirituale ale vremii, ceea ce face ca spre sfârşitul Evului Mediu şi în Renaşterea timpurie să fi existat câteva încercări, neizbutite, de punere la punct a unei alte tehnici, mai rezistente, mai maniabile, cu resurse expresive sporite față de tempera. Una din ele aparține lui Alesso Baldovinetti (1425-1499). Vasari ne spune[2] că acesta a încercat folosirea culorilor frecate cu un amestec compus din

1. Xavier de Langlais, *op. cit.*, p. 24.

2. Giorgio Vasari, *op. cit.*, p. 466

"gălbenuş de ou amestecat cu lacuri lichide, pregătite la foc, socotind că în felul acesta va apăra picturile de apă", dar, "acolo unde această vopsea a fost pusă în straturi prea groase, picturile s-au scorojit". Pe de altă parte cunoaştem cu toții soarta *Bătăliei de la Anghiari* şi a *Cinei* lui Leonardo, care, nemulțumit de tempera şi de frescă (buon fresco), încercase formule murale noi, cu ulei, ceară etc.; căuta o tehnică trainică, în stare să-i faciliteze obținerea simfoniilor de lumină, a anvelopelor pe care le născocise, făcând posibile neîncetatele şi nu prea constantele reluări de care avea nevoie pentru atingerea perfecțiunii la care năzuia.

În privința culorilor frecate cu ulei, ceea ce lipseşte (până în secolul al XV-lea) pictorilor pare a fi mai ales diluantul optim, cu alte cuvinte esențele. În lipsa acestui diluant trebuia surmontat un impediment deloc neglijabil, amintita mare vâscozitate a uleiurilor, care nu permitea execuția detaliilor fine, ca la tempera; la care se adăuga glisarea straturilor noi peste cele precedente, prea grase etc. Până în perioada cuprinsă între sfârşitul secolului al XIV-lea şi începutul secolului al XV-lea s-au pictat totuşi cu culori de ulei destule decorații murale, tablouri, obiecte de artă aplicată, rolul acestor culori limitându-se mai mult la faza finală, la glasiurile colorate. Iată însă că într-o bună zi frații Van Eyck posedă un diluant special!

FRAȚII VAN EYCK

Hubert van Eyck, fratele mai vârstnic, a cărui existență este pusă uneori la îndoială, s-a născut la Maaseyck în jurul anului 1370 şi a trăit până la 18 septembrie 1426 [1]. Viața şi activitatea lui se întrețes în mare măsură cu a mezinului şi nu vom şti probabil niciodată cu exactitate în ce măsură datorăm fiecăruia din ei revirimentul petrecut în istoria picturii de ulei. Vasari, şi prin el tradiția, i-l atribuie lui Jan, deşi nu o dată se vorbeşte la pluralul generalizator "frații"..., exprimare, poate, mai adevărată.

Jan Van Eyck (1390-1441) a trăit destul de puțin, dar s-a bucurat de o mare faimă. Bartolomeo Facio îl numea, într-o carte scrisă între anii

1. Carel Van Mander, în *Cartea pictorilor* (apărută în 1604), precizează că a fost înmormântat la Gand, în biserica ce adăpostea *Adorația Mielului Mistic* — tablou în care apar călare ambii frați — şi citează in extenso epitaful-odă închinat amândurora, aşezat alături.

1454-1455, "cel mai mare dintre pictorii secolului nostru, priceput în ştiinţe şi mai ales în geometrie şi arte". Iar Antonio Filarete, în tratatul său de arhitectură (scris în 1464, la două decenii după moartea artistului) afirmă că împreună cu "Maestrul Roger" (Van der Weyden) "au folosit în mod perfect culorile de ulei"[1].

La marea lui faimă postumă o contribuţie decisivă are Giorgio Vasari, ale cărui *Vieţi...* au beneficiat de o foarte largă circulaţie în secolele care au urmat. În această carte se susţine[2] că el "a dat în vileag, în 1410, pictura în ulei şi chipul în care poate fi ea făcută". Vasari confirmă înclinaţia sa pentru ştiinţă (alchimie): "Lucrând în Flandra, Giovanni da Bruggia, pictor foarte preţuit în acea ţară pentru deosebita îndemânare pe care o căpătase în meşteşugul său, s-a apucat să încerce tot felul de culori; şi ca unul căruia îi plăcea alchimia a prins să se îndeletnicească şi cu fabricarea a numeroase uleiuri, pentru a face din ele lacuri şi altele, după cum le trece prin minte oamenilor scormonitori din fire, aşa cum era el". Mai departe citim că "Într-una din zile, după ce trudise din greu să picteze un tablou, pe care îl dusese la bun sfârşit cu multă iscusinţă, l-a dat cu lac şi l-a pus, potrivit obiceiului, să se usuce la soare. Dar, fie din pricina căldurii zăpuşitoare, fie din pricină că lemnul nu fusese bine încheiat sau nu îndeajuns de uscat, tabloul s-a desfăcut în bucăţi, stricându-se îngrozitor de rău. Văzând stricăciunea pe care i-o făcuse căldura soarelui, Giovanni s-a hotărât să facă în aşa fel încât soarele să nu le mai poată dăuna nicicând operelor sale. De aceea, ajungând să se scârbească atât de lac cât şi de pictura în tempera, a început să se gândească la felul în care ar putea afla un lac care să se usuce la umbră, fără să mai fie nevoie să-şi aşeze picturile la soare. Şi astfel, după ce a încercat tot felul de materii, când curate, când amestecate între ele, a descoperit că, dintre toate câte le încercase, uleiul de sămânţă de in şi cel de nuci se uscau mai repede decât celelalte. Acestea deci, fierte împreună cu alte substanţe cunoscute de el, i-au dat *acel lac* (subl.n.) pe care nu numai el, ci toţi pictorii din lume îl doriseră vreme îndelungată".

De aici a pornit legenda perpetuată peste secole, până la noi, despre *pseudopaternitatea picturii în ulei.*

Oricare din cei doi fraţi vor fi descoperit "lacul" la care se referă Vasari, astăzi ştim că nu ei sunt inventatorii procedeului. Ei îl *perfecţionează.* Ei

---

1. Alexandre Ziloty, *op. cit.*, p. 72.

2. Giorgio Vasari, *Vieţile...*, vol. II, p. 491 şi vol. I, p. 459-460. Cartea a apărut într-o primă ediţie în anul 1550.

prelucrează aglutinanții într-un anume mod, favorabil pe de o parte uscării într-un timp rezonabil și, pe de alta, întrepătrunderii tonurilor — ceea ce în tempera nu fusese posibil — și, folosind un diluant special, crează posibilitatea execuției unor detalii de mare finețe, parțial realizabile în tempera.

Frații Van Eyck marchează astfel începutul unei etape noi în pictura de ulei europeană, marele lor prestigiu de veritabili maeștri contribuind cu atât mai mult la impunerea ei.

Din păcate, procedeul lor nu a fost bine cunoscut, de unde credința îndreptățită că posedau un *secret* pe care nu l-au dezvăluit niciodată. Vasari o mărturisește fără înconjur: "...și cu toate că aceste tablouri răspândeau, îndeosebi când erau noi, mirosul acela pătrunzător pe care-l au vopselele și uleiurile amestecate împreună, părându-se astfel cu putință descoperirea tainei, lucrul acela nu l-a descoperit nimeni, ani îndelungați". Nu l-a descoperit nici până azi, după aproape 600 de ani, vom adăuga noi.

Secretul pare legat pe de o parte de aglutinantul culorilor (care după Vasari ar fi uleiurile de in și de nucă fierte, dar cum și cu ce?), iar pe de alta, de diluantul volatil utilizat (despre care Vasari nu pomenește nimic, dar care exista, altfel culorile nu ar fi putut fi aplicate atât de subtil, verniurile vremii fiind vâscoase). Există astăzi mai multe opinii în acest sens, dintre care le menționăm pe cele mai notabile:

— S-a emis ipoteza unui *diluant volatil* cu care se *alungeau* culorile, anume esențele vegetale extrase din conifere; sugerată de Vasari — vezi referința la mirosul aparte al culorile lui Van Eyck —, corelată cu o serie de alte argumente, este susținută de Al. Ziloty, A. Eibner, Ch. Dalbon, M. Busset etc.

—- Ipoteza unei *emulsii* folosite pentru aglutinarea culorilor, care apoi se diluau cu apă este susținută de E.Berger, A.Laurie, Wilhelm Ostwald, Max Doerner etc. Jacquer Maroger a creat în perioada interbelică o emulsie ce-și propunea să reconstituie pe cea a lui Van Eyck; compusă din ulei polimerizat, rășină de damar sau mastic și gumă arabică sau cazeină diluate în apă (sub numele "medium Maroger"), dacă era încorporată pe paletă în culorile de tub și se folosea ca diluant esența de terebentină, emulsia producea o pastă picturală remarcabilă.,

— Folosirea *chihlimbarului dizolvat complet la rece*, ar explica, după alții, calitatea extraordinară a pastelor celebrilor flamanzi.

— Xavier de Langlais crede că secretul rezidă în utilizarea unui *diluant*

(vehicul) oleo-răşinos, care ar fi balsamul de terebentină de Veneția, prezent adesea în rețetele vechi, augmentat cu esență de lavandă-aspic; ar putea fi vorba şi despre un alt balsam.

— Jean Rudel susține ideea unui medium din *ulei de in polimerizat.*

Vom rezista tentației de a prezenta reconstituirea metodei de lucru a celor doi Van Eyck, întrucât, în ciuda studiilor şi analizelor de laborator, încă n-au fost elucidate câteva aspecte importante. Metoda lor tehnică rezultă însă grăitor din cea a succesorilor lor, mai bine cunoscută.

TEHNICA SUCCESORILOR FRAȚILOR VAN EYCK ("PROCEDEUL FLAMAND")

Aşadar, la începutul secolului al XV-lea frații Van Eyck perfecționează pictura în ulei. Tehnica lor rămâne încă una de tranziție, practicată sporadic şi în secolele anterioare, dar îmbunătățită: un *grisaille* executat în tempera cu ou este colorat cu straturi translucide pe bază de ulei. Procedeul inițiat de ei va fi denumit "procedeul flamand", sau " pictura transparentă", şi va constitui alcătuirea tehnică cea mai coerentă, cu rezultatele cele mai trainice din câte a cunoscut pictura în ulei.

Vechiul procedeu medieval îmbunătățit prin folosirea verniurilor se răspândeşte în nordul şi sudul Europei. Nordul, mai conservator, cultivă pastele subțiri şi răşinoase până la Cranach (+1553), Breughel (+1569) şi chiar Rubens (+1640). Sudul european va înregistra inovații mai curând.

În Flandra şi Germania succesorii tehnici mai cunoscuți ai celor doi mari precursori, pe nedrept numiți "primitivi", sunt Rogier van der Weyden (1400-1464), Hans Memling (1433?-1494), Petrus Cristus (?-1472/73), Hugo van der Goes (1440-1482). În Italia, primul care cultivă procedeul în mod desăvârşit este Antonello Messina (1430/34-1479), iar în Franța noul procedeu este strălucit reprezentat de Nicolas Froment (1435-1484) şi Jean Clouet (1485?-1540/41). Ei moştenesc din secolele trecute o tehnică foarte strictă şi, preluând elementele noi, nu le vor înlătura decât parțial pe cele vechi — verificate şi consfințite de tradiție — adaptându-le unui sistem de lucru în care improvizația nu-şi are locul.

Întrucât vechile procedee ne sunt transmise de un pictor foarte scrupulos, Cennini, contemporan, dar mai în vârstă decât Jan van Eyck, ne putem face o idee destul de amănunțită despre modul în care lucrau amintiții urmaşi.

Aceştia foloseau în general suporturi rigide — panouri de tei, salcie etc. — maruflate cu pânză fină şi tare de in, care stăvilea mişcările de dilatare-contractare ale lemnului; panoul era încleit înainte de maruflaj cu un clei fierbinte de pergament, nu prea concentrat, pentru o penetrație profundă.

Grundul, alcătuit din ipsos amorf şi clei, etala un alb luminos, era gros de câțiva milimetri şi lustruit ca fildeşul, însă suficient de absorbant.

Schița ("cartonul"), făcută la mărimea tabloului, era trecută pe panou cu cărbune de salcie; peste urmele de cărbune se revenea cu o pensulă fină înmuiată într-o cerneală deschisă ca ton; uneori ductul era presat cu un vârf ascuțit, netăios; alteori se apela la mina de argint sau de plumb.

Prima etapă a tabloului se concretiza într-un *grisaille,* o tempera cu ou monocromă. Modeleul în tempera, care se usucă rapid, era adâncit prin haşuri (oarecum ca la gravură), tabloul fiind expresiv chiar în acest stadiu; iar trecerea la stadiul oleo-răşinos era asigurată prin peliculizarea cu un strat subțire de clei şi 1-2 straturi de verniu uleios, astfel ca, prin izolare, să nu-şi piardă luminozitatea. (În secolul al XVI-lea, şi mai târziu, s-a practicat adesea şi modeleul monocrom în culori de ulei, peste care se revenea în continuare fie cu culori semitransparente, prin care răzbătea, fie cu "culori moarte" — obligatorii pentru unele corporații de pictori — , care erau apoi intensificate cu glasiuri saturate cromatic.)

Acest prim stadiu — eboşa — era foarte precisă şi se executa ierarhizat, în ordinea medievală: fond, peisaj, veşminte, figuri, în culori introducându-se cât mai puțin alb, provenind din fondul luminos, prin transparență. Culorile, preparate manual cu mare grijă, erau măcinate dinainte, păstrate ca prafuri şi frecate cu liantul abia în momentul folosirii. Se aplicau foarte fluide.

În *etapa a doua* se trecea la culorile de ulei. Aglutinantul, răşinos, era un ulei de in fiert — eventual sicativat natural prin expunere îndelungată la soare —, îmbogățit cu o răşină dură (copal sau ambră) şi una moale (balsam de terbentină de Veneția etc.); bogat fiind în răşini, după uscare rezulta o pastă ca emailul. Compoziția aglutinantului diferea de la o culoare la alta, cu scopul ca uscarea să se producă simultan. Frecarea pigmenților cu liantul uleios se făcea tot manual, pe lespede, înaintea începerii picturii. Culorile erau pregătite apoi în recipiente după acelaşi sistem medieval: fiecare tentă în trei tonuri, variate prin introducerea de verniu în tonul inițial.

Culoarea se aplica fragment cu fragment, în straturi succesive, de fiecare dată peste stratul precedent bine uscat, uneori uscarea fiind grăbită prin expunerea tabloului la soare. Numărul culorilor folosite era redus. (Se poate

face o analogie între gama primilor pictori flamanzi şi cea menționată de Cennini în aceeaşi epocă: roşu, galben, verde, albastru, alb şi negru, majoritatea fiind pigmenți care datează din Antichitate; dintre ei lipsesc totuşi frumosul şi durabilul albastru egipten pe bază de cupru, a cărui rețetă de fabricare s-a pierdut, şi, surprinzător, negrul de ivoriu.)

Diluantul culorilor era un amestec de liant şi esență de terbentină, de lavandă-aspic, sau de terebentină de Veneția; remarcăm şi aici prezența răşinilor.

Se lucra şi în acest stadiu cu paste lichide şi transparente, prin care puteau răzbate tonurile puse anterior. Datorită conlucrării cu fondul luminos rezulta o inversare a unei situații ce, mai târziu avea să devină regulă (prevăzând ca lumina să se aştearnă în plină pastă opacă, iar umbra să rămână subțire şi transparentă): aici lumina era subțire şi umbra groasă, întrucât trebuiau aplicate mai multe straturi pentru a colora fondurile albe. Tonurile fiecărui strat erau mai grele decât ale precedentului (conform regulei "închis pe deschis"), astfel că se întrebuința foarte puțină pastă albă, numai pentru accente, alburile provenind în general de la fondurile luminoase, ca la acuarelă.

Verniurile erau destul de groase, puțin fluide, alcătuite din răşini dure (chihlimbar sau copal) integrate în ulei fiert şi îngroşat la soare. Vernisarea finală se făcea uneori cu podul palmei, alteori cu pensula sau cu buretele, după câteva luni bune, sau ani — prescripție precizată de Cennini. Panoul vernisat se scotea la soare, dar cu măsură, în locuri ferite de praf (în grădini, la mare etc.).

În scopul obținerii de paste cât mai netede, se foloseau exclusiv pensule fine din păr de veveriță, jder etc.

PROCEDEUL FLAMAND ÎN ITALIA

La început, italienii preiau aproximativ exact procedeele de lucru flamande, ajunse la ei prin Rogier van der Weyden, a cărui prezență în Italia este consemnată în anul 1449.

Însă, dacă flamanzilor le datorăm perfecționarea şi afirmarea picturii în ulei, italienilor le suntem datori primele inovări. Tehnica pictorilor italieni se va modifica treptat, poate ca o reacție a temperamentului lor mai mobil, mai expansiv, la regulele severe ale flamanzilor, de care meridionalii se îndepărtează, dar cărora le însumează, îmbogățindu-le, propria lor experiență.

În Italia s-a lucrat în procedeul mixt — o tempera cu straturi sau glasiuri pe bază de ulei — cel puțin până la Veronese, dar procedeul nu convenea se pare gustului italian pentru marile dimensiuni. Se pare că de la început, chiar, materia picturală a italienilor a fost mai puțin răşinoasă decât la flamanzi, iar ulterior diferențele s-au accentuat până la ruptură. Sunt citate câteva pânze ale lui Mantegna (1431-1506) şi Botticelli (1444/45-1510) mai sărace în răşini; inovații găsim şi la Giovanni Bellini (1430?-1516) sau la Giorgione (1477/78-1510). Cele ce la început apar doar a fi mici derogări, în nu prea multă vreme vor modifica profund procedeul.

Cercetătorii fenomenului[1] discern trei etape disticte, fiecare din ele fiind reprezentată printr-o puternică personalitate creatoare.

(1) Pe la jumătatea secolului al XV-lea întâlnim la Antonello da Messina (1430/34-1479) faza *pastei subțiri şi transparente.* Potrivit lui Vasari[2], Antonello ar fi plecat în Flandra, unde, după de şi l-a făcut prieten, pe Van Eyck, acesta "nu se mai împotrivi şi-i dădu încuviințarea să vadă cum pictează el în ulei, iar Antonello nu plecă de acolo până n-a deprins în chip desăvârşit acest fel de a picta". Antonello n-a fost însă niciodată în Flandra şi, chiar dacă ar fi fost, nu putea prelua direct procedeul; era prea copil la data când se stingea ultimul Van Eyck. (Pictura i-a cunoscut-o, însă, probabil prin lucrările maestrului flamand cumpărate de regele Neapolelui.) Nu ştim unde a învățat-o dar prin al său *Condottiere* face o splendită şi deplină demonstrație a posibilităților noii tehnici, şi "oprindu-se să locuiască la Veneția" i-a învățat pictura în ulei şi pe câțiva prieteni ai săi, unul dintre aceştia fiind Domenico Veneziano, de la care "a deprins-o şi Andreea del Castagno, învățâdu-i apoi pe ceilalți maeştri", adaugă Vasari.

(2) O a două fază, a *pastei subțiri şi opace*, o întâlnim clar reprezentată spre sfârşitul sec.XV în pictura lui Leonardo da Vinci (1452 - 1519), unul dintre pictorii ce-şi domină şi influențează epoca, important şi din unghiul de vedere al discuției. Descoperind faimosul *sfumatto*, fondurile sale se întunecă şi nu mai răzbat prin straturile de culoare, ca la flamanzi. Pasta îi rămâne subțire — ceva mai groasă decât a flamanzilor — , dar se opacizează prin introducerea în amestecuri a unor cantități reduse de alb şi de negru.

(În acest sens este instructivă comparația dintre exactitatea şi

1. Printre ei se numără Xavier de Langlais.

2. Giorgio Vasari, *op. cit.*, vol. I, p. 132, 461.

transparența modeleului din *Sfânta Barbara* de Van Eyck şi pastele opace, puse liber din *Adorația magilor* de Leonardo; amândouă sunt rămase în stadii care ne dezvăluie procedeele de lucru: ambele sunt monocrome; în prima, fondul este luminos, în a doua, opacizat, pentru a-i facilita lui Leonardo redarea clarobscurului şi a perspectivei aeriene.)

(3) *Pasta groasă şi opacă*, cea de a treia etapă, o întâlnim în secolul al XVI-lea la Tițian (1485? - 1576) şi la Şcoala Venețiană.

Venețienii tind spre monumental, spre spațiile largi, nu mai au răbdare să aştepte uscarea desu-urilor, resimt nevoia improvizațiilor şi complectărilor pe parcursul execuției, inovează. Inovațiile, aparent fără mare importanță schimbă complet tehnica. Se renunță şi la fondurile luminoase care luminau de sub verniurile colorate flamande, şi la panoul de lemn. Se trece la pânză, grundurile se colorează în tonalități roşcate şi — ceea ce este extrem de important — straturile de culoare devin opace prin introducerea albului în culori şi sunt luminate numai cu ajutorul albului integrat. Or, pastele opace permit repetate reluări, imaginea inițială poate fi modificată, lucru peste putință în procedeul flamand. Nu se renunță complet la răşini, dar acestea se împuținează, fiind rezervate glasiurilor finale, menite să dea profunzime şi transparență pastelor subiacente opace.

TEHNICA LUI TIȚIAN ("PROCEDEUL ITALIAN")

Palma cel tânăr, unul din colaboratorii lui Tițian, care l-a văzut lucrând, ne relatează[1] "Tițian îşi începea tablourile cu o masă de culoare care servea ca o matcă sau ca o temelie pentru ceea ce dorea să exprime. Eu însumi am văzut un asemenea strat dedesubt, aplicat viguros în ocru pur, roşu, care trebuia să dea semitonul, sau în alb de plumb. Cu aceeaşi pensulă, pe care o înmuia în roşu, negru sau galben, crea efectul de modelare a porțiunilor mai luminoase. Era capabil să alcătuiască din patru trăsături de penel un personaj minunat.... După ce aplica astfel acest strat important, punea pictura cu fața la perete şi o lăsa (...) uneori timp de luni de zile. Când revenea la ea, o cerceta amănunțit cu o privire concentrată şi atât de severă ca şi cum ar fi fost duşmanul său de moarte, pentru a-i găsi defectele, şi (...) se punea la lucru ca un chirurg... Astfel,

1. Albert E. Elsen, *Temele artei*, p. 273.

Culorile folosite nu diferă prea mult de cele ale lui Cennini. (Maurice Busset a identificat albul de argint, albastrul de lapislazuli, lacul de garanță, sienna arsă, verdele malahit, verdele de Boemia, ocrul galben și roșu, auripigmentul și negrul de ivoriu; cinabrul, pigment perisabil, este întrebuințat rar, în favoarea garanței, mai rezistentă, iar umbrele sunt pictate cu sienna arsă, care adesea rămânea ca ton de bază.)

După repetate reluări, urmate de tot atâtea uscări lente, în faza finală se revenea iar cu demi-paste și glasiuri, iar degetul era de multe ori unealta preferată pentru realizarea pasajelor dintre pete sau dintre lumini și umbre.

Glasiurile constituie unul dintre secretele coloristului care este Tițian: le aplica peste pastele bogate și bine uscate, în număr mare (i se atribuie expresia "*Svelature, trenta o Quaranta*", adică treizeci sau patruzeci de glasiuri), realizând nuanțe rare. Se crede că liantul este un amestec de ulei, copal și esență (poate de lavandă).

Tițian folosea paleta și nu vechile recipiente cu culori preparate în prealabil, ceea ce este firesc dacă avem în vedere opacitatea pastelor și desele reveniri, relevându-se astfel modernitatea sa.

* * *

Procedeele de lucru din secolul al XVI-lea diferă mult în Nord față de Sud.

Nordul european rămăsese mai atașat procedeului flamand, artiștii practicând o pictură transparentă, bazată pe servituțile rășinilor, evidentă la Bosch (1450/60 - 1516), Dürer (1471 - 1528), Cranach (1472 -1553), Grünewald (1475? - 1528), Breughel (1525 ?-1569), de fapt la întreaga Școală flamandă și germană din acest secol.

Sudul Europei este marcat de inovațiile Italienilor. Ei transformă pictura transparentă într-una cu paste opace, de tip Tițian, metoda lui de lucru fiind tipică pentru Italia acestui secol, și cine va lucra, aici, altfel va apărea mai curând ca o excepție.

E adevărat că Veronese (1528 - 1588) pare să fi pictat uneori pe fonduri luminoase în tempera. Chiar Tițian, Tintoretto și destui și alții o vor fi făcut-o (*Adorația magilor* de la Muzeul nostru național, a lui Luca Cambiaso —1527 - 1585 — este pictată în ulei pe lemn și rămasă în stadiul de *grisaille*), dar linia evolutivă este alta. Pictorii își propun probleme noi, adoptă alt ritm de lucru.

(În *Viețiile...* sale Bellori descrie[1] modul rapid de a picta al lui Frederico Barocci — circa 1535 -1612 — , precedat însă de pregătiri îndelungi. Acesta își concepea mai întâi scena, își așeza cât mai natural elevii ca modele, după care făcea schițe, apoi desenul de ansamblu. Urma modelarea figurilor respective în lut sau ceară — modelaj în lut la care se referă și Vasari[2], sau pe care avea să-l practice Poussin cu un secol mai târziu, folosind ceara[3], pe care le îmbrăca cu pânză. Picta un carton mic în ulei sau guașă, iar pe baza lui executa, pe hârtie, "cartonul", mare cât tabloul, folosindu-se de cărbune, cretă sau pastel. Desenul mare era copiat pe pânza tabloului, fixându-i-se conturele cu stilul. "Pentru colorit, făcea după cartonul mare un altul mai mic, în care distribuia tonurile și volumele lor, căutând să se armonizeze între ele, fără să-și dăuneze una alteia (...); numea pictura *muzică* și întrebat într-o zi (...) ce făcea, a răspuns arătând spre tabloul pe care îl picta: armonizez muzica asta"[4].)

Importantă pentru evoluția generală a procedeului, pictura italiană a secolului al XVI-lea ne relevă, rezumativ, următoarele:

— pasta colorată se îngroașă, devine mai bogată în ulei și mai săracă în rășini

— culorile se opacizează treptat prin amestecul cu alb și cu negru, iar fondurile, luminoase la flamanzi, încep să nu mai transpară;

— se adaugă gustul pentru clarobscur deci necesitatea unor fonduri mai grele; ca urmare acestea sunt colorate încă de la început (pe vremea lui Vasari "imprimatura" are un ton mediu, peste care desenul se poate face cu creta albă sau cu cărbune negru, dar mai târziu vor deveni și mai grele);

— astfel de fonduri colorate — de obicei calde — intră de la început în rezonanță cromatică cu pastele suprapuse de pictor și sunt utilizate de acesta pentru obținerea de umbre (calde), velaturi (reci), dominante cromatice etc.; luminozitatea tabloului scade însă în comparație cu operele flamande;

— rășinile se împuținează dar sunt încă prezente, amestecate în culori

1. Giovanni Pietro Bellori, *op. cit.,* vol.I, p. 243.

2. Giorgio Vasari, *op. cit.,* vol. I, p. 115.

3. Giovanni Pietro Bellori, *op. cit.*, vol. II, p. 205.

4. *Ibidem*, vol. I, p. 244

(aşa cum reiese din tratatele lui Armeni şi Borghini), dar mai ales în glasiuri cu consecinţele de riguoare;

— datorită unor facilităţi (mărime, transport etc.), se adoptă treptat un suport nou, pânza, ceea ce va duce la abandonarea vechilor şi solidelor preparaţii cu ipsos şi clei în favoarea grundurilor uleioase, despre care se credea a fi mai compatibile cu flexibilitatea pânzei (neajunsurile acestora ne sunt cunoscute);

— noul procedeu este mai la îndemâna pictorilor: sunt posibile reveniri repetate asupra imaginii, corectări şi improvizaţii, ori chiar schimbări de viziune. (Cu ocazia restaurării, în 1853, a *Madonei cu cireşe* de Tiţian, la transferul picturii pe un alt suport, în momentul în care a devenit vizibilă schiţa iniţială s-a observat[1] că diferea destul de mult de opera finită: alta era poziţia capului şi mâinii Madonei la început nu exista creanga cu cireş şi nici capetele a două personaje; iar la Leonardo, "radiografii ale Giocondei sale arată că sub ultima redactare se ascund trei versiuni întru totul diferite, care redau chipul frumosului model în cu totul alte poziţii dar care nu suportă comparaţie cu tabloul terminat"; spre sfârşitul secolului al XVI-lea Caravaggio şi-a refăcut complet două tablouri[2], fapt confirmat de radiografiile contemporane.) Asemenea modificări erau — din punct de vedere tehnic — imposibile în materie flamandă.

În pictură are loc deci o adevărată revoluţie tehnică, al cărei şef poate fi considerat Tiţian.

PROCEDEUL RUBENS

Despre Rubens (1577-1640) s-a spus că ar fi "cel mai inegal dintre artişti, poate, în privinţa inspiraţiei, dar fără îndoială cel mai exemplar dintre pictori, în privinţa tehnicii"[3]. Datorită frumuseţii materiei picturale, a rezistenţei ei în timp, ca şi metodei de lucru, arta acestui artist flamand a constituit un exemplu de execuţie tehnică în multe din mai vechile Academii de artă.

Flamand prin origine, italienizat prin formaţie, Rubens face legătura

1. Hans P. Pars *op.cit.*, p.288-289
2. Giovanni Pietro Bellori, *op.cit.*, vol.1, p. 253.
3. Xavier de Langlais, *op. cit.*, p. 46.

dintre procedeul flamand, prelungit în timp până la el, şi procedeul italian.

Dacă facem o scurtă incursiune în procedeele sale de lucru, vom observa de la început preferința pentru marile dimensiuni, fie că e vorba de pânza întinsă pe şasiu, fie de panoul de lemn sau de hârtia maruflată pe pânză.

Folosea grunduri albe, ca primii pictori flamanzi, preparate de regulă cu clei de piele şi cretă sau ipsos amorf, şi mai rar cu alb de plumb uleios.

Aglutinantul culorilor sale este probabil uleiul de in fiert în care s-au încorporat răşini dure, iar diluantul culorilor (după De Mayerne, prietenul artistului) este un amestec din terebentină de Veneția, esență de terebentină sau de lavandă, ulei de in fiert şi poate puțin copal.

Îşi făcea schițele în sanguină sau cu mină de plumb, iar eboşele sale erau camaieuri brun roşcate, lucrate în maniera acuarelei, dar cu culori de ulei, cărora le adăuga verniu de copal pentru a rămâne transparente. Să notăm că alcătuirea şi albeața grundului (într-un secol în care abundau grundurile închise şi uleioase), că aglutinatul şi diluantul (în care sunt introduse răşini), că eboşa (lucrată în *grisaille*) şi că, parțial, suporturile sunt tradiționale, apropiate de procedeul flamand.

Execuția tabloului o făcea cu demi-paste fluide în care introducea verniu, fiecare culoare fiind preparată în trei tonuri prin amestec cu alb de argint, în recipiente speciale, după sistemul medieval (însă nu prin simpla alungire cu verniu, ca în secolul al XV-lea. Punea tonurile destul de plat: mai întâi cel mediu, ca ton local, apoi cele de lumină şi de umbră, apoi aplica accentele deschise şi închise; executa pasajele cu pensule cu părul suplu, uscate, direct pe tablou. Aşternea paste *opace şi mai pline* în lumină (în care amesteca alb sau galben de Neapole) şi pelicule *subțiri şi transparente* în umbră, prin care răzbătea tonul roşcat al eboşei, aceasta părând a fi cea mai marcată diferență față de procedeul flamand.

Folosind pensule moi, de jder, sau aspre, de porc, lucra extrem de rapid, ceea ce jurnalul său de atelier confirmă grăitor; prefera să execute mai mult schițele şi personajele principale, restul fiind completat de elevi şi colaboratori, printre care Van Dyck, Snyders, Jordaens, Jean Breughel, Teniers etc.

Verniul său final era şi el răşinos, în sensul vechilor flamanzi, compus cu răşini dure, în ulei şi esență de terebentină; şi tot ca cei vechi, recomanda uscarea acestuia la soare.

SECOLELE XVII-XVIII (DIVERSIFICAREA PROCEDEELOR)

Am asistat la apariția și evoluția a trei mari metode de lucru, inițiate de van Eyck, Tițian și Rubens. Începând cu secolul al XVII-lea pictorii beneficiază deja de *toate resursele tehnice proprii picturii în ulei*, ajunsă, ca să spunem astfel, la *maturitate,* la împlinirea tehnică.

Procedeele se diversifică.

În secolul al XVII-lea evenimentul tehnic cel mai important decelat de specialiști îl constituie simbioza procedeelor flamand și italian realizată de Rubens. Acesta, împreună cu câțiva din elevii săi, alături de Terborgh, Pieter de Hooch, Metsu etc., continuă să lucreze încă, parțial, în tradiția pastelor transparente flamande. (Rășinile vor fi cultivate și de aici înainte în diverse Școli naționale, dar mai puțin amestecate în paste și mai mult în glasiuri și verniuri).

Uneori procedeele se modifică până și în cadrul operei aceluiași artist, fapt greu de conceput până acum. Rembrandt (1606-1669), după o primă perioadă în care așterne demi-tente netede, își schimbă maniera și trece la plina pastă pusă din câte se pare cu cuțitul, peste care aplică glasiuri, cu ajutorul cărora creează transparențe și prețiozități extraordinare. Velázquez (1599-1660), după o perioadă de început în care lucrează pe fonduri roșii sau brune, renunță la ele și pictura i se luminează.

În secolul al XVIII-lea diversitatea continuă și "rețetele de atelier" diferă tot mai mult de la un artist la altul. O parte dintre ei mai introduc încă mici cantități de rășină în pastele lor colorate (Guardi, parțial Canaletto etc.) dar majoritatea, nu. Uneori se lucrează pe preparații deschise de ceruză, care luminează tonurile (Coypel, Oudry, Boucher etc.), dar fondurile grele persistă. Una din trăsăturile generale pare a fi acum tendința de a executa rapid, ceea ce face ca picturile să se conserve bine. Este cazul lui Goya (1746-1828), al lui Fragonard (1732-1806), improvizator prin excelență, sau al lui Watteau (1684-1721), deși acestuia din urmă i se reproșează azi abuzul de uleiuri în unele tablouri. Totuși opera unui Watteau sau Chardin (1699-1779) l-a îndreptățit pe Ch. Moreau-Vauthier să considere secolul al XVIII-lea ca "cea mai bună epocă a picturii franceze" — desigur, sub aspect tehnic.

Un scurt bilanț tehnic al acestor două secole va pune în evidență că

suportul predilect este pânza, deşi mai ales în secolul al XVII-lea se pictează încă destul pe lemn. Grundurile diferă, deşi în principal sunt pe bază de ulei, colorate cu roşuri întunecate, ceea ce face ca astăzi pastele subțiri să fie invadate de preparațiile grele, subiacente; cele mai întunecate par operele provenite din secolul al XVII-lea, unde apar şi efecte nedorite de velatură. (Rubens şi Şcoala sa, împreună cu puțini alții, constituie excepții fericite). Aglutinantul culorilor este în general foarte gras, mai ales în secolul al XVII-lea, compus din uleiuri fierte în prezența unor sicativanți puternici. Sicativele se folosesc şi în secolul al XVIII-lea, abuziv, cu efecte indezirabile. Diluantul diferă şi el: este când o esență pură (la Chardin şi Boucher), când foarte gras. Pozitivă rămâne execuția rapidă, dar abuzul de negru amestecat în paste, (în primul din aceste secole), se finalizează în tonuri mai grele.

Din păcate, spre sfârşitul secolului al XVIII-lea sunt folosite imprudent ceara şi bitumul.

SECOLUL XIX

În acest al XIX-lea veac — în care evenimentele plastice cele mai importante se derulează în Franța — tehnologii descifrează un nou *hiatus în tradiția tehnică*. (Nu ar fi primul: pastele subțiri şi opace ale lui Leonardo, apoi cele groase şi opace ale lui Tițian, constituie alterări ale procedeului flamand inițial, care pot fi socotite şi ele întreruperi. Dar, în fond, ele sunt mai curând diverse stadii în evoluția procedeului şi au un caracter pozitiv. Acum este vorba despre altceva). Depinde de unghiul de vedere pe care îl adoptăm pentru a situa amintita întrerupere în prima sau în ultima parte a secolului. Probabil că în prima parte s-a produs într-un fel, iar în a doua, într-altul.

Prima parte a secolului XIX înregistrează o vădită decădere tehnică, poate şi ca urmare a desființării Academiei de Beaux-Arts din Paris, cauzate de Revoluția Franceză, dar categoric, nu numai din această cauză.

"Pictorii aveau, până la sfârşitul secolului al XVIII-lea, o cunoaştere artizanală a meseriei (...). Picturile astfel create sunt în general bine conservate, nefiind afectate decât de îmbătrânirea normală, sau, poate, de unele accidente de conservare. Cu elevii lui David începe o eră nouă, cea a slăbiciunii tehnice în meseria tradițională, care a avut consecințe mai mult sau mai puțin

dezastruoase pentru evoluția operelor", afirmă G.E. Mâle[1]. Probabil că nu numai îmbătrânirea a afectat operele mai vechi, ci și, de pildă, abuzul de sicative sau fondurile uleioase și prea grele, dar să recunoaștem că această "cunoaștere artizanală a meseriei" nu este o sintagmă cu rolul unui simplu decor și că în lipsa ei "slăbiciunile tehnice" sunt previzibile. Elevii lui David (1748-1825), ce-i drept, își auziseră maestrul[2] spunând nonșalant: "am oroare de meșteșug" — pe care el îl poseda totuși prin formație și ca urmare tablourile i se conservă bine —, problema este însă mai cuprinzătoare.

Se ignoră tehnica: se folosesc culori nou apărute, instabile, se fac amestecuri grase, nefavorabile aderenței noilor straturi, răgazurile dintre ședințe sunt prea scurte, se face abuz de ulei, de sicative, de verniuri de retuș și finale, se vernisează prematur. Ca urmare pictura se întunecă etc.

Este epoca de jalnică glorie a bitumului, cu ajutorul căruia se putea reda într-adevăr tonalitatea gălbuie a picturilor vechilor maeștri, ba mai mult se putea asigura o execuție comodă și rapidă a zonelor întunecate, dar care distrugea pictura, fiindcă bitumul iese la suprafață, se întunecă și curge, nu se usucă complet niciodată, aglomerează praf, produce cracluri asemănătoare cu grave boli de piele. Folosesc bitum până și barbizoniștii. Delacroix și Ingres, de asemenea. Prudhon (1758-1823) este bituministul prin excelență. Sunt afectate de bitum opere importante, printre care *Pluta Meduzei* de Géricault și, din păcate, majoritatea lucrărilor din prima jumătate a secolului, și chiar de mai târziu, până pe la 1870.

"Tehnic vorbind, nu există în întreaga istorie a procedeului o perioadă mai întunecată și mai nesănătoasă"[3].

Ultima parte a secolului XIX-lea este dominată de impresionism, care modifică profund și benefic pictura, redând culorii drepturile ce i se cuvin în ansamblul tabloului. Nu vor mai exista nici umbre și nici lumini neutre, sunt cultivate amestecurile optice, subiectul tabloului însuși devine lumina colorată, care vibrează și se schimbă mereu; iar pentru a o surprinde se lucrează direct în peisaj, în maniera *alla prima.*

---

1. Gilberte Emile-Mâle, *op. cit.*, p. 62.
2. André Lhote, *De la paletă...*, p. 123.
3. Xavier de langlais, *op. cit.*, p. 72.

Lumina este studiată pe de o parte de pictori şi pe de alta de oamenii de ştiinţă, descoperindu-se câteva legi de bază ale culorii (complementaritatea, contrastul simultan etc.). Revoluția impresionistă — necesară şi obligatorie pentru stadiul la care ajunsese arta picturii — a determinat mutații fundamentale în culoare, deschizând arii de cercetare pe care le vom reîntâlni apoi fructificate în multe din curentele secolului nostru.

Din punct de vedere tehnic se comit totuşi destule imprudențe — lucru firesc dacă ne gândim că unii dintre artiştii acestei perioade sunt mai mult sau mai puțin autodidacți —, cu consecințele de rigoare. Erorile tehnice au, evident, şi alte cauze.

Suporturile sunt adesea mediocre, iar grundurile sunt fie exagerat de absorbante şi poroase, fie lipsesc cu totul. Dezideratul comun — matitatea pastelor —, obținut şi pe această cale, este legitim în sine şi pozitiv, condiția fiind ca grundurile să nu depăşească un anumit grad de absorbție, altminteri se intră în zona deficiențelor; matitatea obținută astfel este adesea văduvită de marea luminozitate la care se râvnea, întrucât preparațiile, puțin solide, peste care se aplică paste abundente exclud iradierile ulterioare, iar culoarea aderă slab. În plus, prin diviziunea aparentă a tuşelor au fost lăsate uneori nepictate porțiuni de grund, care au evoluat în alt mod decât pastele, intrând în parțiale dezacorduri cromatice cu acestea.

Adeziunea proprie liantului culorilor, uleiul (şi s-a vorbit despre o "fobie a uleiului" la impresionişti), a fost adesea slăbită prin utilizarea ca diluant pentru fluidizare a esențelor pure.

Pe lângă culori bune s-au folosit şi altele îndoielnice, cum ar fi cromul galben, vermillonul de mercur, albastrul de Prusia, miniul de plumb, unele lacuri vegetale etc. Acestea, ca şi amestecurile făcute la întâmplare, au provocat destule alterări cromatice (din fericire diminuate în unele cazuri datorită diviziunii impresioniste a tuşelor). Un alt deziderat comun, luminozitatea, realizat practic prin introducerea în culori a unei mari cantități de pigmenți albi (nu tocmai fără reproş în comportare), a creat de multe ori probleme: albul de plumb se înnegreşte în multe amestecuri, iar albul de zinc nu acoperă bine decât în strat gros, când devine casant. (Albul de titan, foarte acoperitor şi absolut stabil, nu se inventase încă).

Ştim ce este, şi ne putem explica aportul benefic al execuției rapide, proprii multor impresionişti, dar asistăm uneori la abuzuri de pastă groasă şi uscată, rugoasă, aplicată dintr-o dată; or împăstările excesive de felul acesta prezintă întotdeauna tendințe de craclare, creind prafului posibilitatea să facă o adeziune greu de distrus. Nu s-a lucrat însă întotdeauna *alla prima* în această

epocă şi ştim de asemenea ce înseamnă reluările neîncetate peste straturi insuficient uscate.

Sicativele au fost abandonate total, verniurile aproape total. Primul fapt este întru totul pozitiv, al doilea comportă discuții.

"Operele astfel create sunt fragile", susține[1] G.E. Mâle. Culorile nu s-au îngălbenit din cauza uleiului, dar nu o dată au suferit alte modificări, pierzându-şi prospețimea, devenind friabile, aderând slab la suport, necesitând astfel restaurări energice, spre regretul nostru al tuturora[2].

SECOLUL XX

Aflați aproape de sfârşitul acestui secol, dacă aruncăm o privire în urmă vom constata că pe parcursul lui, în pictura de ulei — din punct de vedere tehnic — au apărut destul de puține noutăți într-adevăr remarcabile, cu toată extraordinara varietate de direcții stilistice.

Mediumurile, devenite populare în ultimele decenii, nu sunt o noutate. Uleiurile, esențele şi sicativele sunt cele de dinainte. Printre materialele de lucru, cleiurile şi pânzele *sintetice* s-au adăugat celor vechi, iar verniurile pe bază de răşini *sintetice*, vechilor verniuri, dar verificarea lor pe durată lungă încă n-a fost împlinită. Pericolul vine din altă parte: mulți pictori, în refuzul lor față de constrângerile tehnice, "amestecă[3] materiale clasice şi materiale moderne, fără grija evoluției lor ulterioare. Este de temut că operele lor se vor degrada rapid..."

Cu totul remarcabili sunt însă o serie de pigmenți noi, strălucitori şi durabili, la care înaintaşii desigur că vor fi visat cândva.

În privința elementelor metodologice de execuție noutățile pozitive sunt ca şi inexistente. *Integrarea în pasta picturală* a unor materii eterogene, cu

1. Gilbert Emile-Mâle *op. cit.*, p. 62.
2. Xavier de Langlais (*op. cit.*, p. 75-78) remarcă unele excepții pozitive: lucrările lui Renoir din ultima perioadă,când lucra aproape fără reveniri, unele lucrări de Monet, altele de Van Gogh (mai ales cele în care a integrat răşini), opera lui Rousseau Vameşul şi Gauguin. Acestora li se alătură operele pointiliste, care prin tuşele lor pure au evitat amestecurile incompatibile.
3. Gilberte Emile-Mâle, op. cit., p. 65.

care aceasta nu fuzionează intim, este o noutate neavenită, interesantă cel mult ca experiment. Şi astfel de experimente sunt prezente în opera unor personalităţi ilustre. (Utrillo, în perioada sa albă, şi probabil nu numai atunci, îşi amesteca albul de ulei cu ipsos. Picasso a folosit şi el ipsosul. Nisipul e folosit uneori de Braque, Picasso, Kandinsky, A. Masson etc., etc. Delaunay fixa nisipuri de Colorado cu cazeină, peste care revenea cu verniuri. Pollock şi-a preparat paste din nisip, sticlă pisată şi alte materii. Iar Jean Dubuffet a trăit aventura materiei poate ca nimeni altul: a amestecat şi a folosit ceruză, pietriş, gudron, asfalt, ciment, nisip, argilă şi tot felul de deşeuri — de la lemn, zgură şi burete, până la sfori şi oglinzi; uneori a imprimat în pastele umede cele mai neaşteptate articole de uz comun, a amestecat culori plastice cu clei, ghips, verniu, apă, care se încreţesc, fac băşici şi crapă. Durabilitatea acestor ansambluri materiale rămâne mai mult decât îndoielnică). Probabil că aportul pozitiv, direct sau indirect, al acestor căutări a fost descoperirea noilor lianţi — răşinile polimerice contemporane.

Dincolo de aceste "noutăţi", tehnologii semnalează câteva slăbiciuni tehnice la care merită să reflectăm.

Suporturile picturii sunt de multe ori mediocre (pânze de bumbac, iută, fibre mixte sau carton modest etc.), preparate de pictorul însuşi, dar cu grunduri fabricate comercial, unele vechi; se lucrează prea mult pe pânze pregătite de fabrică, ale căror grunduri sunt necunoscute, eventual învechite prin depozitare prelungită sau inadecvată.

Se folosesc aproape exclusiv culorile de tub, care uneori sunt incerte, iar artiştii le controlează rar fixitatea; mai trebuie amintite neajunsurile provocate de amestecurile hazardate şi riscul folosirii simultane a unor culori de proveniență diversă. Adesea culorile sunt prea uleioase şi surplusul de liant nu se elimină sau, dimpotrivă, sunt degresate în exces.

Se ţine prea puţin seama de răgazul necesar pentru uscarea straturilor — fapt explicabil, dar nu lipsit de urmări — şi câteodată, poate mai rar, se adaugă sicative abundente pentru accelerarea uscării tablourilor ce urmează să fie prezentate în expoziţiile curente.

Pentru a se obţine suprafeţe mate, diluantul culorilor este de cele mai multe ori o simplă esenţă (sau un produs inferior), iar dacă pastele au fost degresate în prealabil, esenţa pură le slăbeşte şi mai mult priza.

Pictorii care agreează factura mată elimină complet verniurile — al căror rol a fost totuşi demonstrat în paractica secolelor trecute—, iar ceilalţi tind să abuzeze mai ales de verniul de retuş. Vernisarea finală, de protecţie, este de

obicei neglijată, cu riscuri mari (datorate poluării), asupra cărora nu vom mai stărui.

O discuție cu restauratorii este întotdeauna plină de învățăminte şi rostul acestor modeste "semnale de atenție" nu este altul decât sublinierea, încă odată, a unei probleme capitale: transmiterea nealterată a mesajului nostru spiritual secolelor ce vin.

ADDENDA

La sfârşitul acestei lungi călătorii pe tărâmuri umblate, însă poate că nu întotdeauna complet limpezi tuturora, vom fi de acord cu Al. Ziloty că "se impune următoarea concluzie: dintre toate tehnicile picturii de şevalet procedeul picturii în ulei este acela care, fiind totodată cel mai complicat, rămâne — de departe — cel mai bogat în resurse. Dacă modestia mijloacelor optice etalate de alte tehnici permit compararea lor cu muzica de cameră, singură pictura în ulei evocă marea simfonie". Popularitatea procedeului şi impresionantul număr de opere care l-au consacrat în ultimii vreo 600 de ani sunt argumente grăitoare.

Fiind astăzi, "de departe", cea mai folosită, pictura în ulei nu este o tehnică perfectă, nu poate fi practicată la întâmplare: ignorarea preceptelor ei specifice poate modifica, altera şi îmbătrâni prematur opera de artă. Nimeni nu poate şti astăzi care va fi procedeul pictural ce va fi adoptat mâine, în anii şi în mileniul care vine, dar este de presupus că pictorii viitorului vor dori să se exprime mai direct, mai liber şi mai rapid, mai puţin îngrădiţi de constrângeri tehnice.

Cu siguranţă că se va mai picta încă multă vreme cu culori de ulei, deşi unii artişti, potrivit înclinaţiilor temperamentale, cultivă deja alte mijloace de exprimare; iar în acest sens nu poate fi lipsită de semnificaţie mica investigaţie[1] pe care autorul acestor pagini a întreprins-o în rândul câtorva pictori — profesori ai Secţiei de Pictură de la Institutul de Arte Plastice "Nicolae Grigorescu" din Bucureşti. Binevoind să răspundă la întrebarea *de ce lucrează — sau nu — în tehnica uleiului* (şi, adiacent, dacă îi preocupă problematica "artizanală"), punctele de vedere, normal, diferă.

1. Investigaţia a fost făcută în anul redactării acestei cărţi — 1989 —, ceea ce explică prezenţa mai vechiului nume al actualei Academii de Artă din Bucureşti.

CONSTANTIN BLENDEA

Folosesc în pictura pe care o fac culorile preparate din pigmenți în amestec cu ulei datorită calităților specifice ale acestor culori şi multiplelor posibilități ce mi le oferă, printre care şi aceea de a putea lucra mai mult la o pânză, prin reveniri şi ştergeri repetate a stratului de culoare — aceasta pentru că arareori las o lucrare în stadiul "a la prima".

Ca urmare a experienței dobândite pe parcursul a mai multe decenii de lucru în această tehnică, aş spune că pentru realizarea unei expresive şi durabile picturi în ulei este absolut necesară o bună şi temeinică cunoaştere a pigmenților pe care îi folosim, a liantului şi a suporturilor pe care lucrăm. Sunt convins, de asemenea, că de modul de folosire a diferitelor materiale — suport, culori, etc. — depinde în mare măsură mărirea sau micşorarea rezistenței picturii, pot fi evitate cu bună ştiință unele modificări cromatice nedorite, desprinderea şi îmbătrânirea forțată a culorilor, precum şi apariția pe suprafața picturii a nenumărate cracluri mari şi mici.

Folosind cu grijă aceste elemente "mai tehnologice" ale picturii în ulei, pot spune că am avut marea satisfacție de a obține în lucrările mele o anume luminozitate, o anume materialitate, strălucire şi consistență tonală, de nerealizat în alte tehnici. Pictura în ulei (pe suport de pânză sau carton) mi-a oferit infinite posibilități de a modela prin culoare, de a nuanța cu finețe tonurile, de a face suprafața să vibreze, să absoarbă sau să reflecte lumina prin materie — prin pastă, sau invers, prin transparența tonurilor.

O mare calitate a picturii în ulei constă şi în aceea că îşi păstrează calitatea şi efectul cromatic inițial — cel din timpul realizării ei, deosebit de ceea ce se petrece în cazul tehnicilor murale (pe var), al acuarelei ori temperei.

Pentru a putea obține o mare durabilitate, o bună rezistență în timp a picturilor în ulei, trebuie să avem în vedere şi să cunoaştem experiențele făcute până acum în această tehnică, rezultatele care se cunosc în legătură cu îmbătrânirea şi deteriorarea unor materiale, pentru a le evita pe cele cu efecte negative.

MARIUS CILIEVICI

Multă vreme omul a socotit arta ca pe o valoare sublimă, supremă, divină chiar. Exista un cult şi o taină a artei. Voi face o referire la Giotto şi la Leonardo da Vinci. Au fost atunci vremuri în care pictorul, în intimitatea sa îşi făurea singur instrumentul exprimării picturale. Odată cu Renaşterea a apărut pentru pictură un nemaicunoscut, un nemaiîntâlnit confort instrumentar. Mă refer bunăoară la tehnica industrializată a picturii în ulei, care s-a născut la timpul său dat.

Pictorul a fost încântat de facilităţile tehnologice. Dar o dată cu confortul el a trebuit să observe că obiectele tehnicii sale primite de-a gata, din afara atelierului, suferă de perisabilitate.

Opera lui Paul Cézanne — o perisabilitate uluitor de rapidă. Ceruză şi cadmium. Albastru de Prusia. Sulfurile. Recorduri ale chimismului modern: eclatanţă de moment, mobilitate de asociere şi perisabilitate acută. Pedeapsa reacţiei chimice. Şi asta tocmai la acela care vroia să facă "o artă durabilă ca aceea a muzeelor".

Dar ceea ce a fost o tristă necesitate, trist dezavantaj obiectiv, carenţă, deficienţă, s-a răsturnat cu timpul şi a devenit, anume în secolul nostru, o pulsiune subiectivă şi o voinţă de perisabilitate: perisabilitatea ca ideal. Arta secolului XX este o explozie a prezentului care te pune pentru o clipă într-o anumită stare şi care imediat cedează morţii. Sub semnul acestui scepticism o densitate de artişti contemporani încetează de a se mai lua în serios. În aceste condiţii, cercetarea adecvării tehnologiei unei opere devine de prisos. Performanţele moderne ale restaurării îl îndeamnă şi mai mult pe artist să nu socotească timpul — "Am făcut. E pentru azi. Dacă în viitor va conveni, în viitor se va restaura". Precaritate: insolitul, arta povera, arta pubela etc.

Înainte de această explozie a industrialului şi a solipsismului artiştii se mişcau sub stelele a două valori: expresivitatea şi perenitatea. Dacă există expresivitate, adică o voinţă de comunicare, abia atunci se poate vorbi de o adecvare, adică de o potrivire a tehnicii la conţinutul incipient subiectiv.

Să ne mişcăm în aria clasicilor noştri. Grigorescu şi Andreescu şi-au găsit adecvarea. Reportajul de front şi laviul adecvat — *Atacul de la Smârdan* şi tuşele nervos ritmate ale tehnicii în ulei, ale modelului său viu. *Iarna la Barbizon* şi masa compactă de griuri argintii, albul de zinc transparent şi blând.

Stejarul şi verdele de crom ale aceleiaşi tehnici, într-o peliculizare atât de compactă şi voit durabilă.

Ştefan Luchian, care viza sonorităţi tenorale şi sonorităţi baritonale, şi-a exprimat tensiunea în *Anemone* aplicând viguros şi alert tuşele de pigment cristalin în emailuri *alla prima.*

Cel mai materializat şi materializator dintre clasicii noştri rămâne Gheorghe Petraşcu. El declara "vino vecchio" suprafeţele sale onctuos elaborate, prin reveniri succesive în timp şi a căror nobilă îmbătrânire se revarsă în opaluri, safire, argintării, nestemate, pe măsură ce vremea erodează, tot mai strălucitor conservate.

Dar Theodor Pallady? Sensualism aristocratic, vervă, spontaneitate, elevată detaşare..., suprafaţă cu tuşee parcimonios răspândite. Vârf de creion pe hârtie moale şi atingeri cu vârful degetului înmuiat în argilă, sau frotiuri cu frunze din parc. Ce ascultăm? Vibraţia viorii lui Enescu sau claviatura lui Lipatti?

Ce durată vor putea câştiga lucrările lui Pallady? Sunt unele lucrări fără grund, altele fără vernis, altele unde pe porţiuni se vede pânza goală. Cât vor dura? Cum se vor restaura? Dar nu aceasta este important, ci vizarea unanimă a acestor clasici ai noştri către perenitate, către învingerea timpului — ei resimţindu-şi operele ca nişte unicate în univers; iar aceasta este o formă de umanism, un dor de eternitate.

În ceea ce mă priveşte, m-am desfăşurat când adecvat când neadecvat, folosind tehnicile specifice picturii. În ultima vreme, se manifestă la mine o predilecţie care conduce la obţinerea unei materialităţi catifeline, discrete, cu surdina matităţii. Ele vor rezista pe cât o permite tehnica contemporană în ţara noastră. În mare, meşteşugul meu priveşte pictura ca o peliculizare a unei materii definite de un dreptunghi bidimensional.

VASILE GRIGORE

Pictez în culori de ulei pentru că sunt cea mai completă şi atrăgătoare expresie picturală a raportului de culoare-valoare. Omul în spiritualul său, iubind frumuseţea culorilor visa demult o imagine strălucitoare a formelor prin materia culorilor. Dar mult mai târziu a descoperit din întâmplare, "căutând altceva", misterul culorilor de ulei. Pictura în ulei este în artele vizuale ca

magma fierbinte şi vie în miezul pământului. Taina culorilor în ulei rămâne fără egal între tehnicile picturii prin strălucirea ei. Ea a fascinat de la primele sale experienţe alchimiste o lume întreagă şi fascinează mereu sufletele oamenilor, care cred că se regăsesc aproape total în ipostaze mereu noi de idei şi sentimente, în viziuni picturale infinite ca valurile mării.

Mie mi se potriveşte această tehnică a picturii ca ritmurile inimii dintre două respiraţii; respiraţia fanteziei cu cea a materiei culorilor în ulei, care le face să lumineze ca o rază de soare. Această tehnică are cea mai variată claviatură cromatică, de la deschis la închis, de la culoare la reverberaţia ei, spre infinite tonuri de culoare. Pictura în ulei va rămâne pe mai departe noblețea artelor plastice tocmai datorită esenţei, naturii, ficţiunii ei alchimiste, care vitalizează continuu viziunile creatoare ale celorlalte tehnici ale picturii.

FLORIN MITROI

Am început prin a lucra, ca mai toată lumea pe atunci, în ulei. Cu timpul, am constatat că am reacţii alergice la unele componente ale culorilor şi că anumite caracteristici ale tehnicii nu mi se portivesc (în primul rând onctuozitatea materiei şi necesitatea unor pauze mari între reveniri).

Am descoperit tempera cu emulsii ca pe ceva aşteptat de mult. Îmi convine folosirea apei ca diluant, îmi place luminozitatea şi matitatea caldă a materiei, tuşa netă care obligă la raporturi de culoare şi valorice clare, posibilitatea revenirilor, practic, fără pauze.

Fără să fac din problemele tehnice un scop în sine, caut să ştiu cât mai mult despre tehnica pe care o folosesc, încercând să împac ceea ce poate da cu ceea ce îi cer şi cu materialele pe care le am la dispoziţie.

ION SĂLIŞTEANU

Încă de student simţeam, vag, servituţi ale picturii în ulei. Studiul cromatologiei şi al tehnicilor specifice impuneau condiţii amestecurilor (compatibile sau incompatibile), omogenitate, acoperire egală a grundului etc., — de care nu mă simţeam în stare sub tensiunea emoţiei, a nevoii de notare şi de exprimare. Pe de altă parte, temperamental, îmi era foarte greu să aştept

uscarea perfectă pentru reveniri, sau să utilizez verniuri izolatoare. Mai târziu am constatat că nu era numai o inaderență subiectivă, deoarece evoluția picturii moderne în libera ei descătușare expresivă avea nevoie de alternări cu albul grundului, de diferențe tactile de texturi, de partituri repetate ale petei și liniei (uneori chiar a cărbunelui în prima notare); și mai ales mă supăra absența matității, lucirile inegale pe suprafața pictată. În consecință, la câțiva ani de la absolvire am început investigarea unor mijloace prin care să obțin matități și asperități improprii picturii în ulei, prin amestecul culorii cu nisipuri fine (anii 1963-1967). Apoi încercam o degresare puternică cu *tiner* (1967), lucru care ducea la o perfectă matitate, dar și la servituți și imperfecțiuni tehnice, pe care le-am resimțit.

Întâmplarea a făcut ca în 1968 să primesc un set de culori acrilice, cu care m-am acomodat repede — deoarece îmi conveneau temperamental, culori cu care puteam îngropa cu febrilitate multe stadii ale imaginii în aceeași zi.

Diluția cu apă, stabilitatea peliculei după zvântare, posibilitățile acestui material de a exprima fluiditate și transparență până la o onctuoasă materialitate, subtilități ale neutrelor până la sonorități intense, m-au făcut să părăsesc cu totul pictura în ulei și să lucrez exclusiv în culori acrilice — de peste 20 de ani, realizând sute de lucrări în acest material de mare suprafață, cu o gestică liberă și o largă respirație, fără să resimt în timp nici cea mai mică alterare tehnică sau cromatică.

Cred însă că mijloacele nu au importanță în sine, ele supunându-se nevoii de exprimare și tendinței de organicitate care se impune între factură, tensiune emoțională și finalitatea demersului artistic. Și sub acest aspect laboratorul intim al fiecărui pictor contemporan este fără asemănare, fiecare artist tinzând către propria sa meserie. Cu toate acestea, imitația și moda — influențe directe, și acele "tehnici mixte", de la colaj de materiale diverse la amestecuri stranii, impun o rigoare tehnologică pentru a ocroti destinul viitor al operei.

Este motivul pentru care salut cu prețuire prezența acestei cărți.

BIBLIOGRAFIE

ADELINE, Jules: *Lexique des termes d'art*, A. Quantin, Paris, 1884.

ARGAN, Giulio Carlo: *Arta modernă*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1982.

ARNAU, Frank: *Arta falsificatorilor-falsificatorii artei*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1970.

ARNHEIM, Rudolf: *Arta şi percepţia vizuală*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1979.

BELLORI, Giovanni Pietro: *Vieţile pictorilor, sculptorilor şi arhitecţilor moderni*, Editura meridiane, Bucureşti, 1975.

BLOCKX, Jacques: *Compendium*, Bushmann, Anvers, 1922.

BRASSAII: *Convorbiri cu Picasso*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1975.

BUSSET, Maurice: *La technique moderne du tableau*, Delagrave, Paris, 1929.

CARCO, Francis: *Prietenul pictorilor*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1970.

CENNINI, Cennino: *Tratatul de pictură*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1977.

CHARBONNIER, Georges: *Monologul pictorului*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1974.

CHIRICO, Giorgio de: *Memorii*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1976.

COFFIGNIER, Charles: *Manuel du Peintre*, Baillčre, Paris, 1925.

CONSTANTIN, Paul: *Culoare, artă, ambient*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1979.

DELACROIX, Eugene: *Jurnal*, Editura Meridiane, 1977.

DIONISIE din Furna: *Carte de pictură*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1979.

ELSEN, Albert E.: *Temele artei*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1983.

FRANCASTEL, Galienne şi Pierre: *Portretul*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1973.

FROMENTIN, Eugene: *Maeştri de odinioară*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1973

HAVEL, Marc: *Tehnica Tabloului*, Bucureşti, 1980.

HOURS, Madeleine: *A la découverte de la peinture par les methodes physiques*, Arts et Métiers graphiques, Paris, 1957.

HOURS, Madeleine: *Secretele capodoperelor*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1982.

INGRES, Dominique: *Scrisori, maxime şi mărturii*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1983.

ITTEN, Johannes: *Art de la couleur*, Dessain et Tolra, Paris, 1973.

JANUSZCZAK, Waldemar: *La tecnica dei grandi pittori di tutti i tempi e paesi*, Casa editrice Rusconi, Milano, 1982.

KIPLIK, D.I.: *Materialele colorante ale picturii*, E.S.P.L.A., Bucureşti, 1952.

LANGLAIS, Xavier de: *La technique de la peinture á l'huile*, Flamarion, Paris, 1959.

LEONARDO DA VINCI: *Tratat despre pictură*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1971.

LHOTE, André: *De la paletă la masa de scris*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1974.

LHOTE, André: *Să vorbim despre pictură*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1971.

LHOTE, André: *Tratate despre peisaj şi figură*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1969.

LOREAU, Max: *Jean Dubuffet — strategia creaţiei*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1978.

MÂLE, Gilberte Emile: *Restauration des peintures de chevalet*, Office de Livre, Paris, 1976.

MAYER, Ralph: *The Artist's Handbook of Materials and Techniques*, The Viking Press, New York, 1970.

MIHALCU, Mihail: *Valori medievale româneşti*, Editura Sport-Turism, Bucureşti, 1984.

MIHALCU, Mihail: *Conservarea obiectelor de artă şi a monumentelor istorice*, Editura Ştiinţifică, Bucureşti, 1970.

MIR, Joan: *Culoarea visurilor mele*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1982.

MORA, Paolo şi Laura, PHILIPPOT, Paul: *Conservarea picturilor murale*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1986.

MOREAU-VAUTHIER, Charles: *Pictura*, E.S.P.L.A., Bucureşti, 1957.

NICOLESCU, Corina: *Muzeologie generală*, Editura Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 1975.

ORBAN, Nicolae: *Pigmenţi anorganici pentru lacuri, vopsele şi cerneluri*, Editura Tehnică, Bucureşti, 1974.

PARS, Hans H.: *Viaţa aventuroasă a operelor de artă*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1974.

PASSERON, René: *Opera picturală*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1982.

RUBENS, Peter Paul: *Pictor şi diplomat (scrisori)*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1970.

RUDEL, Jean: *Technique de la peinture*, Presses Universitaires, Paris, 1974.

SĂNDULESCU-VERNA, C.: *Erminia picturii bizantine — după versiunea lui Dionisie din Furna*, Editura Mitropoliei Banatului, 1979.

SENDLER S.J., Egon: *L'icône, image de l'invisible*, Desclée de Brouwer, Paris, 1981.

ŞTEFĂNESCU, I.D.: *Iconografia artei bizantine şi a picturii feudale româneşti*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1973.

THIELE, Ivan G.: *Préparation des couleurs, vernis et toiles*, H. Laurens, Paris, 1949.

THOMPSON, D.V.: *The materials and Techniques of medieval Painting*, Londra, 1956.

TONITZA, N.: *Scrieri despre artă*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1964.

TONITZA, N: *Corespondenţă*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1978.

VAN GOGH, Vincent: *Scrisori*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1970.

VAN MANDER, Carel: *Cartea pictorilor*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1977.

VASARI, Giorgio: *Vieţile celor mai de seamă pictori, sculptori şi arhitecţi*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1962.

VERONA, A.G.: *Pictura — studiu tehnic*, Editura Şcoala superioară de pictură monumentală a arhiepiscopiei Bucureşti, 1943.

VIBERT, J.G.: *La science de la peinture*, Editeur Albin Michel, Paris, 1891.

VINNER, A.V.: *Materialî i tehnika monumentalno-decorativnoi jivopisi. Stennaia, plafonnaia i decorativnaia jivopis*, Iscustvo, Moskva, 1953.

VITRUVIU: *Despre arhitectură*, Editura Academiei, Bucureşti, 1964.

ZILOTY, Alexandre: *La découverte de Jean van Eyck et l'evolution du procédé de la peinture á l'huile du Moyen Age á nos jours*, Librairie Floury, Paris, 1941.

x x x *Pictori despre pictură*, Editura Meridiane, bucureşti, 1972.

x x x *Restaurarea — ştiinţă şi artă*, Editura Muzeul de artă al Republicii Socialiste România, Bucureşti, 1976.

Cuprins

ÎNSEMNĂRI PE UN MANUSCRIS (de Corneliu Baba). 5

PREFAŢĂ. 7

Capitolul 1. PICTURA ÎN ULEI -
UN PROCEDEU TEHNIC "ÎMPLINIT" 9

Capitolul 2. SUPORTURILE. 17

Suporturile rigide (18). Piatra (18). Tencuiala (18). Metalul - aurul, foiţa de argint, cuprul, fierul, staniul etc. (21). Fildeşul, osul, sideful (24). Sticla (24). Lemnul (25). Istoria panoului de lemn (25), speciile de lemn (27), structura lemnului (27), deformările lemnului (30), alegerea lemnului (31), fasonarea lemnului (32), fierberea (35), uscarea (35); îmbinarea scândurilor panoului (36), dispunerea cercurilor anuale (36); consolidarea panoului (39); traversele (39), rama integrată (41), şasiul-cadru (42), parchetajul (42); atacurile biologice (31); grosimea şi dimensiunea panourilor (44). Placajul şi plăcile aglomerate (45).

Suporturile semirigide (47). Hârtia marfulată pe pânză (48). Pânza marfulată pe o altă pânză (48). Cartonul (48). Pergamentul (50).

Suporturile felxibile (51). Hârtia (51). Pânza: apariţia şi utilizarea ca suport (52), pânzele din fibre vegetale (54): pânza de in (55), pânza de cânepă (55), pânza de bumbac (55), pânza de iută (56), ţesăturile din fibre animale (56): mătasea (56), lâna (57), fibrele artificiale (57) şi sintetice(57), împletitura pânzei (58), grenul pânzei (59); probleme ale întinderii pânzei (60), ustensilele (61), cleştele de tapiţerie (61), cuiele (62), şasiurile (63), întinderea pânzei pe şasiu (65); protejarea reversului pânzei pictate (68).

Capitolul 3. MARFULAJUL 71

Marfulajul în trecut (71), scopul lui (72), materialele necesare (73).

Marfulajul pânzei pe lemn (75), pânza pe carton (76), o pânză fină peste alta groasă (76), hârtia pe lemn (77), pe carton (77), pe pânză (77).

Marfulajul peretelui cu pânză (78).

Capitolul 4. CLEIURILE 81

Cleiurile celor vechi (81); cleiurile animale (82); cleiurile vegetale (82): gumele (82), cleiurile din făină (83), zeama de usturoi (84); cleiurile minerale (84); adezivii sintetici (84).

Cleiurile de gelatină (85): cleiul de piele (85), de peşte (86), de iepure (86), de pergament (87), gelatina alimentară (87); cleiul de oase (87); prepararea cleiurilor de gelatină (87); puterea de acoperire (90); conservanţi şi alte ingrediente (90).

Cleiul de caseină (91), reţete de preparare (92).

Alte reţete de cleiuri (92).

Capitolul 5. GRUNDURILE 97

Grundurile vechilor maeştri (97), culoarea grundului la cei vechi (103).

Grundurile actuale (106), funcţiile unei preparaţii (106), compoziţia grundului obişnuit (107); materiile albe (107), lianţii grundurilor (110), plastifianţii (111).

Reţete: grunduri cu clei de gelatină (113), grunduri cu clei de caseină(115), grunduri cu ulei - grase şi semigrase (118), grunduri cu lianţi acrilici şi vinilici (123), grunduri pentru lemn (124), grunduri pentru carton (127), grunduri pentru hârtie (128), alte grunduri (128).

Aurirea - poleirea cu aur (132): aurirea urmată de lustruire (132), aurirea cu mordanţi (134), cum putem aplica faţa astăzi (136).

Capitolul 6. GRUNDUIREA 139

Impregnarea pânzei cu clei de gelatină (140), aplicarea grundului pe pânză (142), câteva probe ale grundurilor

(144), câteva remedieri (146).
Prepararea suporturilor rigide şi semirigide (146).
Capitolul 7. ULEIURILE 147
Uleiurile vegetale (147), animale (148), minerale (148).
Uleiurile pictorilor (148): uleiul de in (150), de mac (152), de nucă (152), de cânepă (153), de floarea-soarelui (153), de ou (154), de copahu (154); alte câteva uleiuri (154).
Optimizarea uleiurilor (155): fierberea uleiurilor - reţete (155), purificarea uleiurilor - reţete (157), decolorarea uleiurilor - reţete (158), expunerea uleiului la soare (159). Polimerizarea (161) şi păstrarea uleiului (162).
Capitolul 8. ESENŢELE ŞI DILUANŢII CULORILOR 163
Apariţia (163) şi definirea esenţelor (165).
Esenţe vegetale (165): esenţa de terebentină (166), de lavandă (167), de lavandă comună (167), de rozmarin (168), de terebentină de Veneţia (168), de cajeput (168).
Esenţe minerale (168): benzina uşoară (169), white-spirtul (169), esenţa de petrol (169.
Diluanţii culorilor (170).
Capitolul 9. MEDIUMURILE 173
Consemnări istorice (173), utilizarea unui medium (174) şi câteva reţete de medium (175).
Capitolul 10. SICATIVELE 181
Substanţele sicativante (181), sicativarea artificială altădată (182), câteva reţete (183).
Sicativele contemporane (185), utilizarea sicativelor (187) şi eficacitatea sicativelor (187).
Încetinirea uscării culorilor (189).
Capitolul 11. RĂŞINILE 191
Definire (191).
Răşinile naturale (191). Răşinile dure (192): chihlimbarul (192), copalul de Zanzibar etc. (193).
Răşinile semidure (194): copalul de Angola etc. (194).
Răşinile moi (195): masticul (195), damarul (196),

sandaracul (196), terebentinele (196), sacâzul (198); câteva gume-răşini (198): şelacul (198), sângele de dragon (199), saburul (200), santalul (200), gumi-elemi (200), gumi-gut (200).

Dizolvarea răşinilor naturale (201).

Răşinile sintetice (202).

Capitolul 12. VERNIURILE 203

Istoric (203), definire, compoziţie, clasificare (206); uscarea verniurilor (207); Verniurile pentru pictură (208), reţete de verniuri pentru pictură (210). Verniurile de retuş (211), reţete (213), sugestii pentru verniuri provizorii (213). Verniuri izolante (214). Verniurile finale - de protecţie (215); verniurile finale mate (218).

Vernisarea finală (219), cu pensula (219), cu tamponul (220), prin pulverizare (220). Dubla vernisare (221).

Alte reţete (222).

Capitolul 13. PIGMENŢII 225

Ce este culoarea (225), ce sunt pigmenţii şi coloranţii (225).

Principalele culori ale paletei (227). Culorile albe (228), culorile negre (235), culorile gri (240), culorile roşii (241), culorile oranj (250), culorile galbene (251), culorile verzi (256), culorile albastre (261), culorile violete (265), culorile brune (267) şi culorile roz (270).

Capitolul 14. CULORILE DE ULEI 273

Caractere generale (273).

Frecarea culorilor de ulei: manuală (275) şi mecanică (281).

Selecţia şi probele culorilor de ulei (282): stabilitatea la lumină (283), compatibilitatea chimică (284), capacitatea de acoperire (285), capacitatea de colorare (285), controlul granulaţiei (285), controlul sicativităţii (286), controlul îngălbenirii la întuneric (286), solubilitatea în liant (286).

Capitolul 15. AMESTECUL ŞI STABILITATEA CULORILOR 287

Amestecul aditiv (288), amestecul substractiv (289). Ruperea unei culori (289).

Câteva note orientative (292).

Cele mai bune culori actuale - frecate cu ulei (292).

Capitolul 16. ATELIERUL ŞI UNELTELE PICTORILOR 295

Atelierele celor vechi şi atelierele moderne - calitatea, intensitatea şi direcţia luminii (295).

Accesoriile şi uneltele (300): şevaletul (301), paleta (301), pensulele (305), alte instrumente de aplicat culoarea (308), tuburile de culoare (309), godetele (310).

Capitolul 17. PROBLEME DE EXECUŢIE A TABLOULUI 313

Despre metodele de lucru ale celor vechi (314).

Despre metodele moderne de lucru (317).

Probleme de execuţie (323). Memento tehnic (320): suportul, grundul, culorile, uleiul, diluantul culorilor, mediumul, sicativul, verniul, alte adaosuri posibile în culorile de ulei. Laviul (327), demi-pasta (327), plina pastă (329), glasiul (329), voalul (330).

Durata execuţiei unui tablou (331). Schiţa şi transpunerea ei (333): aparatul de proiecţie (334), caroiajul (334), decalcarea prin apăsare (335), decalcarea prin perforare (335). Pictura *alla prima* (336). Pictura în straturi (337): eboşa în culorile de ulei (337) şi în tehnici pe bază de apă (338); execuţia tabloului: transparenţa culorilor de ulei (339), "transparent pe opac" - suprapunere proprie picturii în ulei (339), "gras pe slab" - o regulă specifică picturii în ulei (341), matizarea - un efect nedorit al suprapunerilor (341), dominanta cromatică (342); grosimea (343), grăsimea (343), fluiditatea (343), saturaţia (343), şi transparenţa straturilor (343). Timpul necesar între două şedinţe de lucru (344). Reluarea lucrărilor (345). Erorile de execuţie (345). Lucrul peste un tablou vechi (346). Terminarea tabloului (346). Vernisarea finală

(348) şi protecţia finală cu ceară (348). Protejarea spatelui tabloului (349). Uscarea culorilor de ulei (349). Păstrarea lucrărilor (350).

Capitolul 18. ÎNCADRAREA TABLOULUI 352

Funcţiile (353) şi culoarea ramei (355), *passe-partout*-ul (356).

Încadrarea provizorie (357) şi definitivă (357).

Capitolul 19. DEGRADAREA TABLOURILOR 359

Factorii interni (359) şi externi: lumina (360), întunericul (361), aerul (361), umiditatea (361), uscăciunea (362), temperatura (362), impurităţile superficiale (363), microvegetaţia şi insectele xilofage (363), schimbările de mediu (363), restaurările incompetente (364), accidentele (364).

Capitolul 20. EVOLUŢIA TEHNICĂ A PICTURII ÎN ULEI 365

Prezenţa uleiurilor sicative în Antichitate (365) şi în perioada medievală (366).

Fraţii Van Eyck (372).

Tehnica succesorilor fraţilor Van Eyck - "procedeul flamand" (375); procedeul flamand în Italia (377).

Tehnica lui Tiţian - "procedeul italian" (379).

Procedeul Rubens (383).

Secolele XVII-XVIII - diversificarea procedeelor (385).

Secolul XIX - prima parte, (386) ultima parte (387).

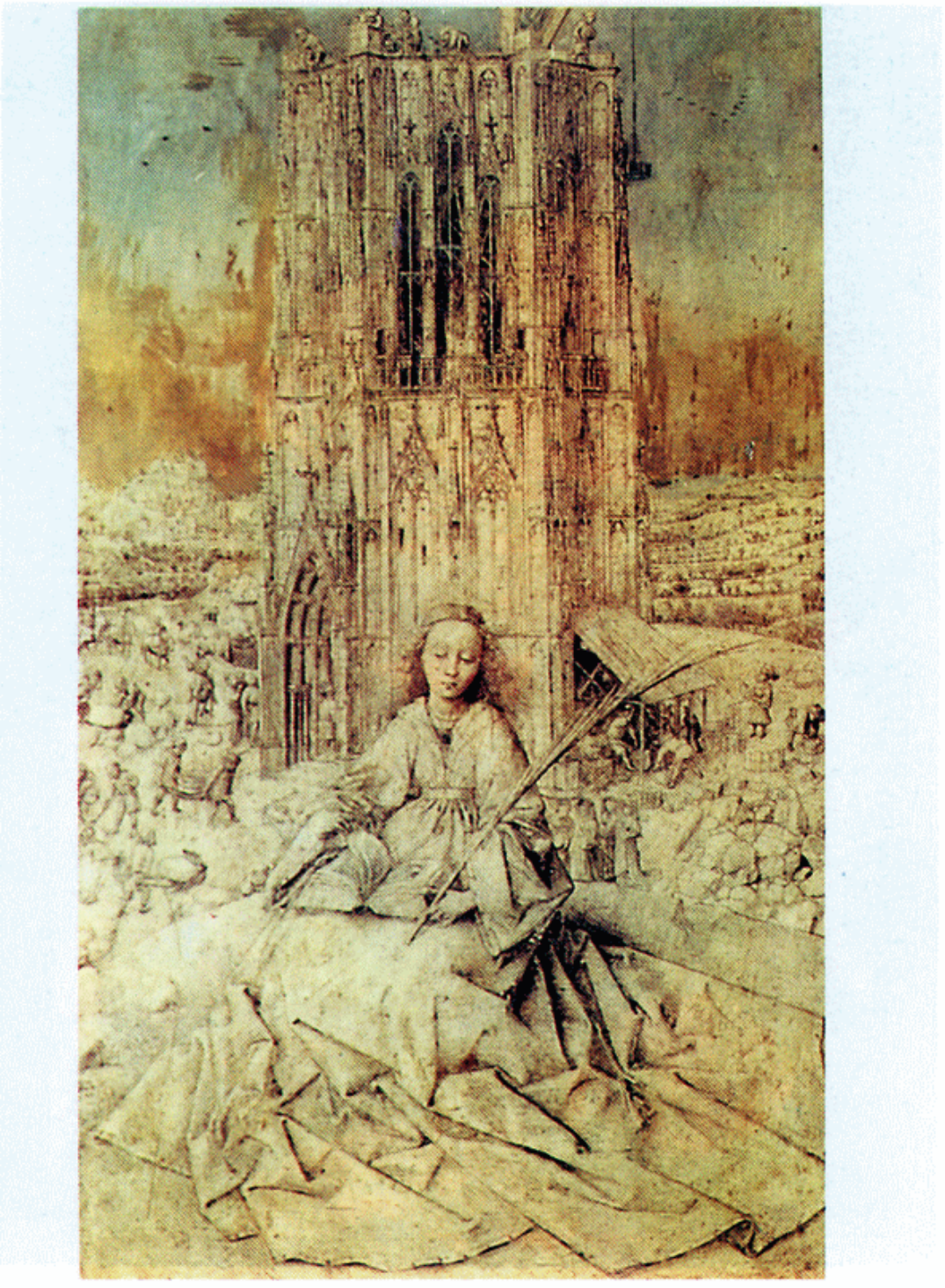
Secolul XX (389).

ADDENDA 392

BIBLIOGRAFIE 399

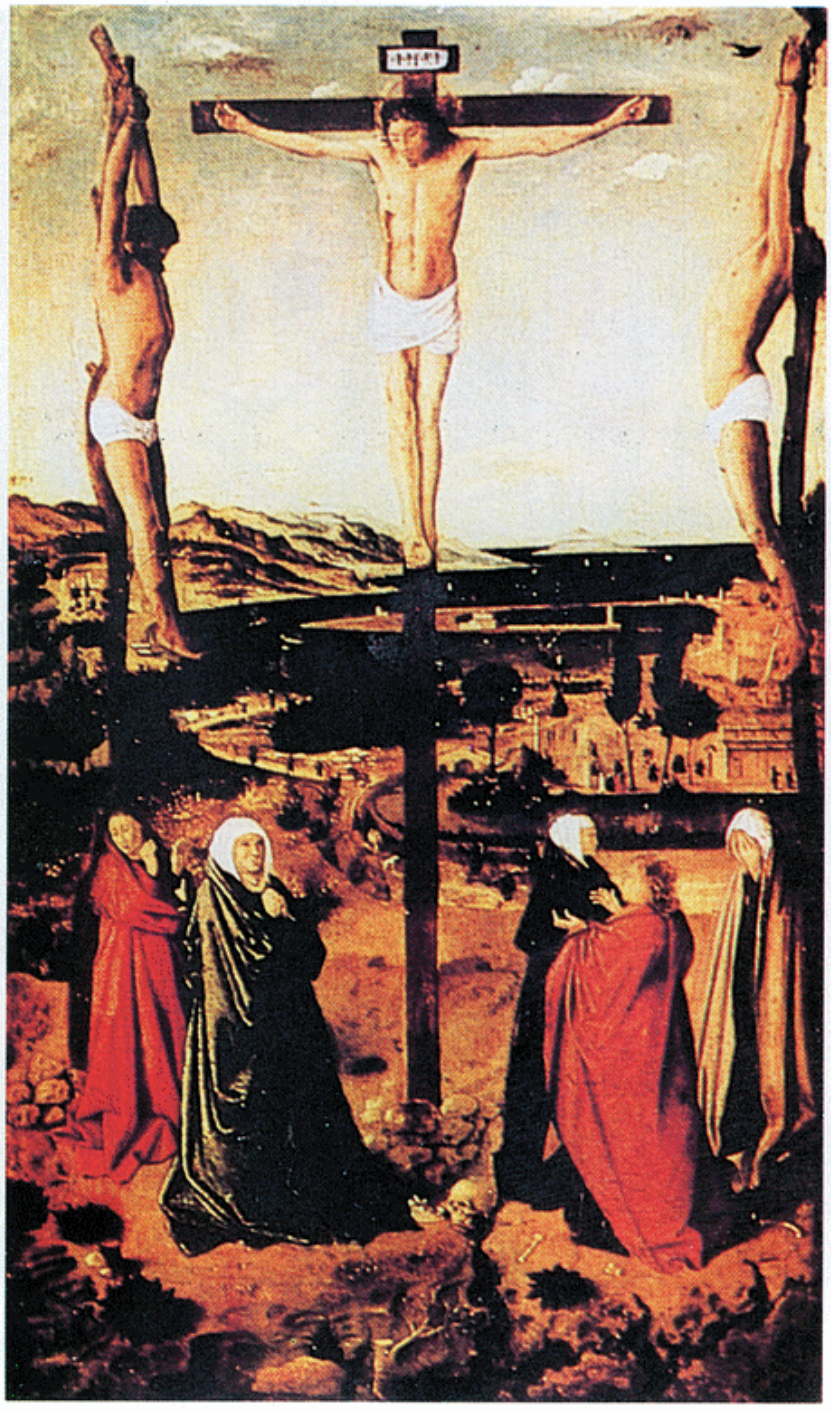
CUPRINS 403

CONTENTS 409



1. JAN VAN EYCK, **Sfânta Barbara**
(*Musée Royal des Beaux Arts, Anvers)*
Neterminată, lucrarea este semnificativă pentru primul stadiu de execuție propriu "procedeului flamand" (sec. XV). Peste un astfel de modeleu monocrom erau aplicate apoi straturi subțiri de culori transparente, bogate în rășini.

2. JAN VAN EYCK, **Omul cu tichie albastră**
(Muzeul Național de Artă, București)
Capodoperă reprezentativă pentru mijloacele de expresie ce le putea oferi artistului renascentist "noua" tehnică a picturii în ulei.



3. ANTONELLO DA MESSINA, **Răstignirea**
(Muzeul Național de Artă, București)
Variantă timpurie (1456?) a altor două opere, aflate astăzi la Londra și Anvers, demonstrativă pentru modul în care a fost preluat "procedeul flamand" în Italia.

4. Câteva radiografii ale celebrei **Mona Lisa**, de LEONARDO DA VINCI *(după H.H. Pars)*
Pastele subțiri și netede, dar opacizate prin mici adaosuri de alb și negru, permit modificări importante ale imaginii inițiale.
Procedeul flamand, numit și "pictura transparentă", a cedat deja locul, parțial, celui italian (sec. XVI).

5. TIȚIAN (TIZIANO VECELLIO), **Venus la oglindă**
(National Gallery, Washington)
Pastele bogate și opace luminate prin amestec masiv cu alb și întunecate cu negru, înlesnesc execuții libere, schimbări..., dar opacitatea straturilor este contracarată prin glasiuri: s-a născut "procedeul italian" (sec. XVI).

6. REMBRANDT VAN RIJN, **Aman implorând iertare Esterei**, fragment *(Muzeul Național de Artă, București)*
În același secol, al XVII-lea, marele olandez asociază pastele bogate cu glasiurile, realizând prețiozități și profunzimi extraordinare.

7. EL GRECO (DOMENIKOS THEOTOKOPOULOS),

Coborârea Sfântului Duh,

fragment *(Muzeul Prado, Madrid)*
Format în spiritul picturii bizantine și adaptându-și învățăturile Școlii venețiene, artistul spaniol își creează o tehnică de lucru proprie.

8. PETER PAUL RUBENS, **Pălăria de pai**
(National Gallery, Londra)
Fericită îmbinare tehnică între resursele procedeelor flamand și italian: lumini păstoase și opacizate,umbre subțiri și transparente (sec. XVII).

9. LUCAS CRANACH CEL BĂTRÂN, **Venus și Amor**
(Muzeul Național de Artă, București)
În secolul al XVI-lea, pictorii din Nordul Europei cultivă încă suporturile lemnoase, grundurile luminoase, pastele fine și transparențele specifice "procedeului flamand".

10. DIEGO VELAZQUEZ, **Infanta Margarita de Austria**
(Muzeul Prado, Madrid)
Tot în același binecuvântat secol al XVII-lea, artistul spaniol face adevărate demonstrații ale posibilităților de expresie oferite de pastele și glasiurile picturii în ulei.

11. VERMEER DIN DELFT (JOHANNES VERMEER), **Atelierul**, fragment *(Kunsthistorisches Museum, Viena)*
În secolul al XVII-lea pictura în ulei atinge maturitatea tehnică. Folosindu-i resursele, genialul olandez creează o lume interiorizată și misterioasă, o pictură "perfectă".

12. JEAN-ANTOINE WATTEAU, **Cele două verișoare**,
fragment *(Colecție particulară, Paris)*
In secolele XVII și XVIII pictura se diversifică nu numai stilistic, ci și tehnic. Însă "eliberarea" de rigorile tehnologice are repercursiuni.

13. FRANCISCO DE GOYA Y LUCIENTES, **Doi bătrâni mâncând**, fragment *(Muzeul Prado, Madrid)*
Imagini halucinante, generate de obsesiile bătrâneții, singurătății, bolii... Uneori pastele picturale devin expresie pură.

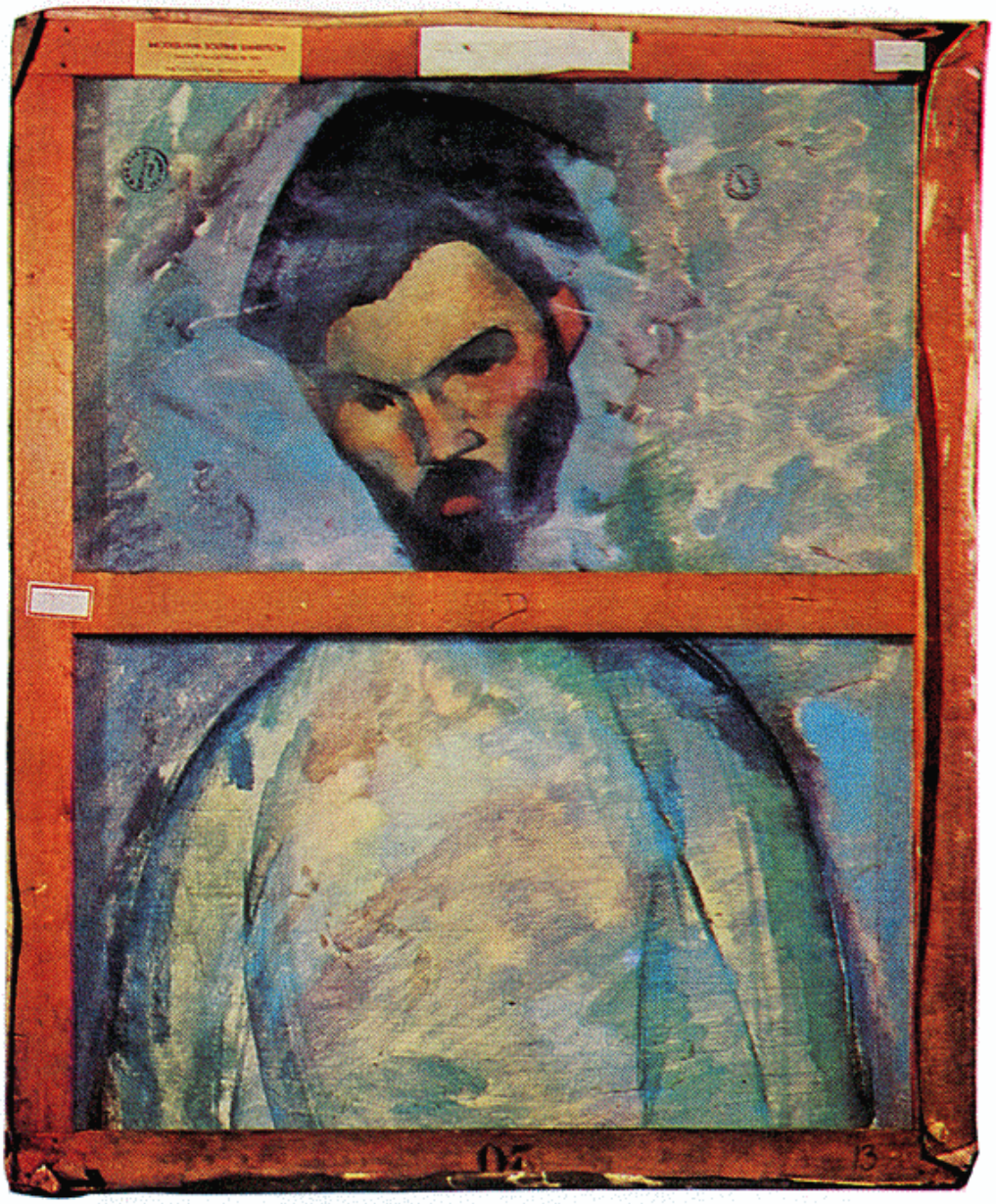
14. THEODOR AMAN, **Bal mascat în atelier**
(Muzeul Național de Artă, București)
În secolul al XIX-lea sunt frecvente atelierele multifuncționale (spații de lucru, de primire și chiar de reuniuni mondene), dotate cu accesorii din cele mai variate.

15. ION ANDREESCU, **Drumul satului,**
fragment *(Muzeul Național de Artă, București)*
Un ancestral sentiment al naturii, o mare sete de lumină și culoare. Și, desigur, geniu. Este epoca în care pictorii redescoperă bucuriile *plein-air-ului.*

16. CLAUDE MONET, **Catedrala din Rouen în plin soare**
(Musée d'Orsay, Paris)
Impresionismul redă culorii rolul ei firesc, neglijat o vreme, construind imaginea cu ajutorul tușelor mărunte și opace. Deși li se reproșează unele carențe tehnice minunaților artiști care aparțin acestui curent, operele lui Monet se conservă bine.

17. PAUL CÉZANNE, **Băiatul cu vesta roșie**
(Colecție particulară, Zürich)
În ultima sa perioadă, artistul căruia i s-a spus "părintele picturii moderne", redescoperă vechea funcție a desu-urilor luminoase, care transpar prin laviurile și demi-pastele aplicate parcimonios.

18. VINCENT VAN GOGH, **Autoportret în fața șevaletului**
(Colecție particulară, Laren)
Mâna fermă, paleta bogată, câteva pensule - iată triada simbolică a pictorului. Paleta "înflorită și muzicală" constituie un stimulator al retinei artistului și un germene al tabloului aflat în lucru.



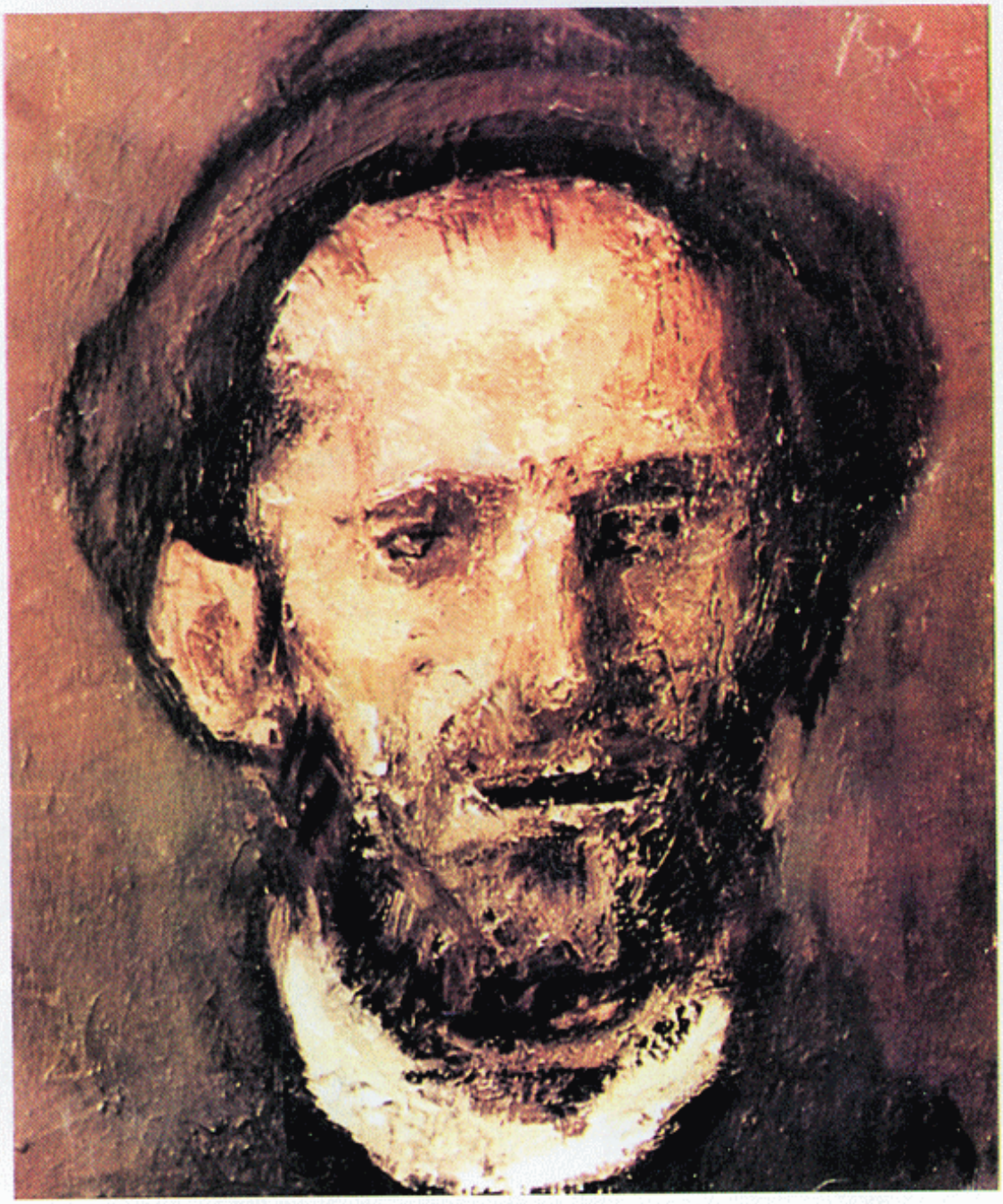
19. AMEDEO MODIGLIANI, **Constantin Brâncuși - 1909**
(Colecție particulară, Paris)
Iată un șasiu... celebru! El susține o pânză al cărui revers pare mai important decât fața (studiul pentru "Violoncelistul"). Să observăm că, deși este prevăzut cu o traversă, normală la dimensiunea 74 x 60 cm., nu e totuși unul "cum scrie la carte": are colțurile fixate cu cuie.

20. NICOLAE GRIGORESCU, **Țărancă lucrând lângă fereastră**
(Muzeul Grigorescu, Câmpina)
Pictorul nostru național își lucrează multe opere pe străvechiul suport, lemnul, cu toate beneficiile ce rezultă din rigiditatea lui.

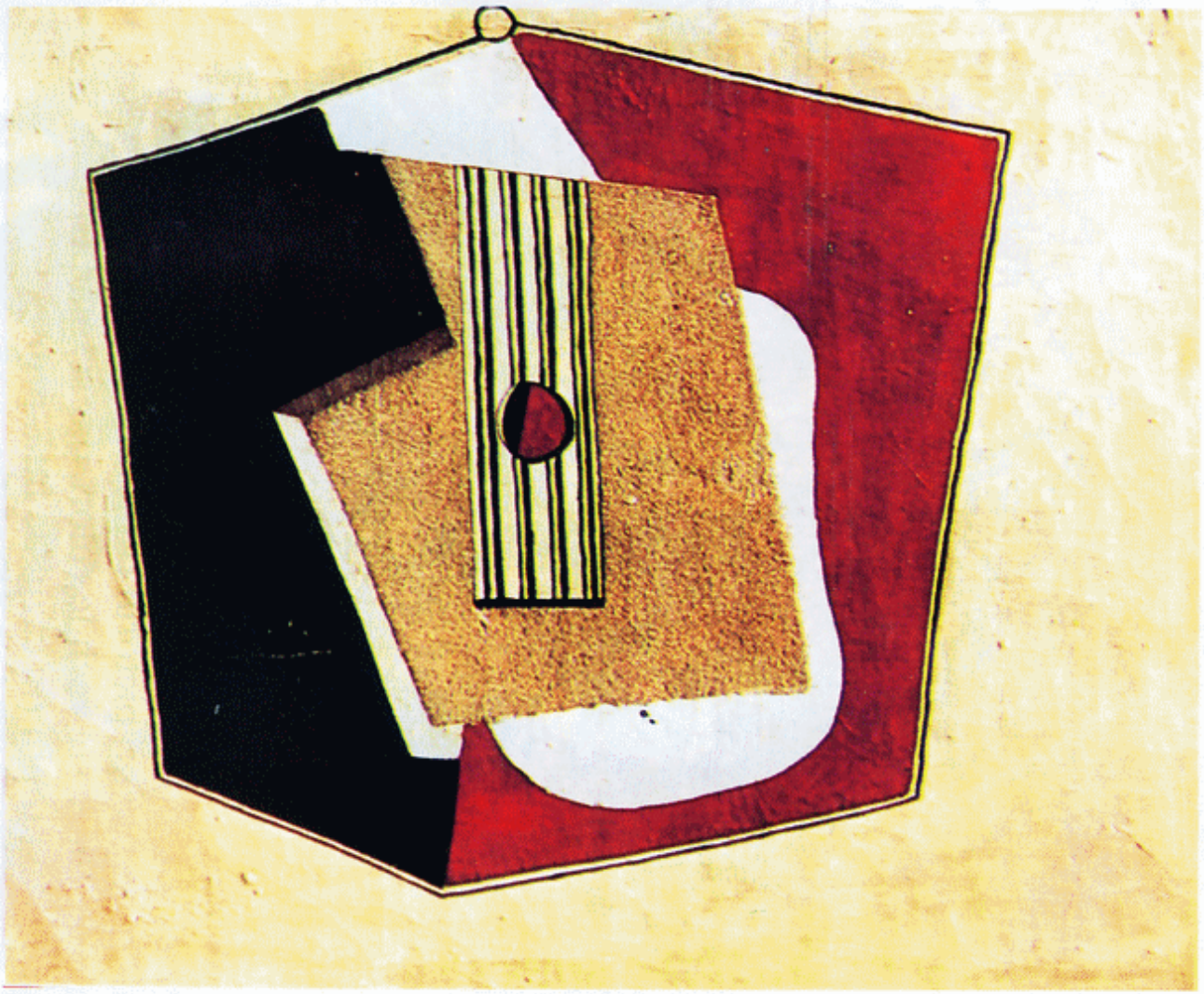
21. GHEORGHE PETRASCU, **Autoportret**
(Muzeul Colecțiilor, București)
Bine menținute pe suport, inegalabilele pline paste ale artistului român, structurate fin cu ajutorul pensulei și cuțitului, par astăzi, după emailare, adevărate pietre nestemate.

22. THEODOR PALLADY, **Autoportret**
(Muzeul Colecțiilor, București)
O operă pictată peste o hârtie maruflată pe carton, bine păstrată, în care ecranul luminos al fondului transpare prin culoarea subțire, acuarelată, ca la primii flamanzi. Înlocuind rășinile acestora cu esențe, artistul român realizează unul din dezideratele moderne: matitatea luminoasă.

23. ALEXANDRU CIUCURENCU, **Fată cu ghitară**
(Muzeul Colecțiilor, București)
Pastele pline sau fluide, așternute liber, eclatant, sunt bine conservate de un carton trainic (în acest caz, de mari dimensiuni: 90 x 68 cm).

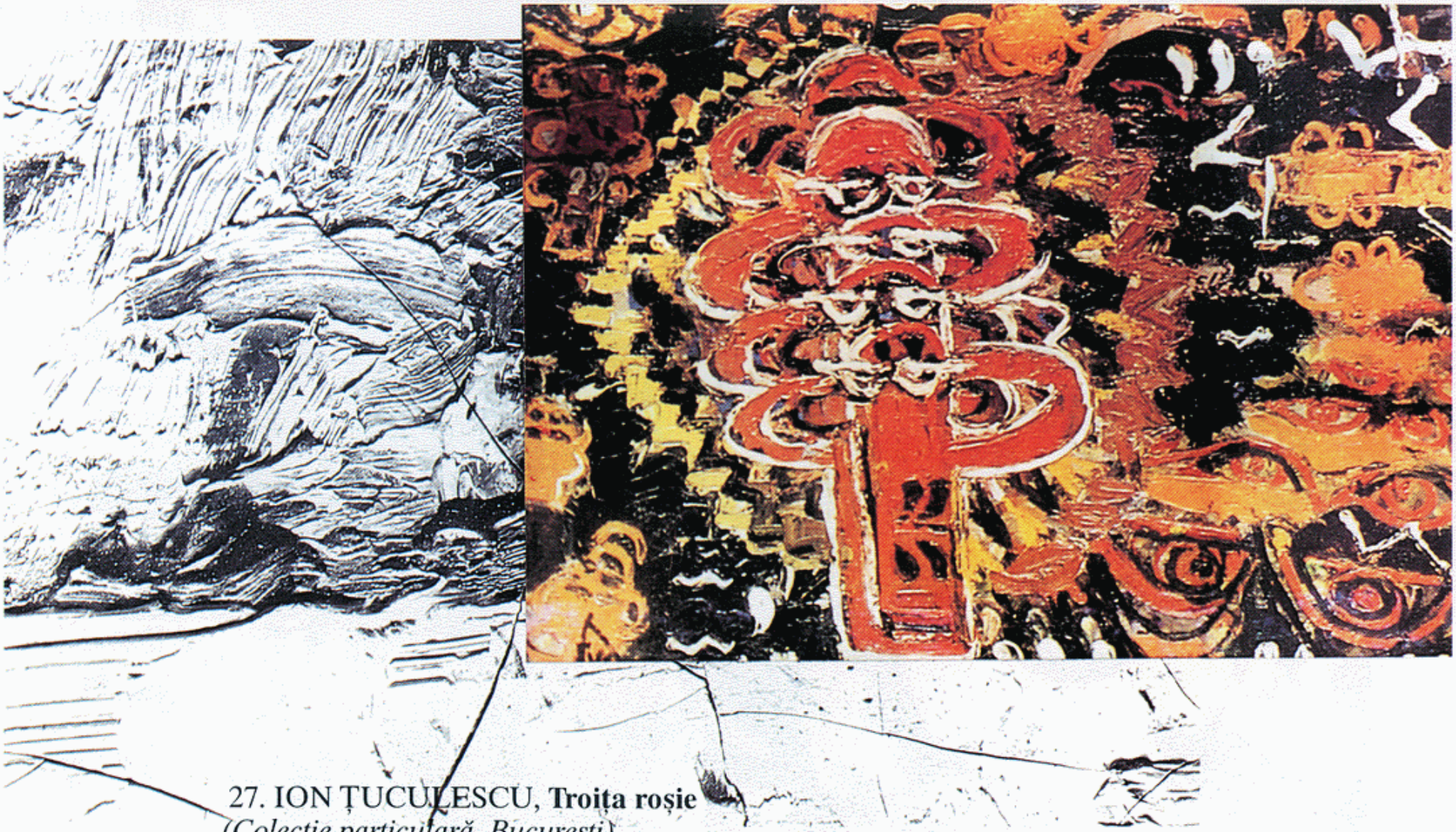


24. CORNELIU BABA, **Cap de țăran**
(Muzeul de Artă, Cluj-Napoca)
Plina pastă conferă tabloului "prezență" și forță. Structurată prin tușeurile inconfundabile ale artistului, ea pare să fie unul din mijloacele de expresie cele mai specifice ale picturii în ulei.



25. PABLO PICASSO, **Ghitara, 1916**
(Colecție particulară, Paris)
Pentru a spori valorile tactile ale suprafeței, pictorul nu ezită să alăture culorilor, diferite ca densitate, și nisipul.

26. JACKSON POLLOCK, **Ritm de toamnă**
(Metropolitan Museum of Art, New York)
Dominat de trăirile sale interioare, uneori pictorul contemporan renunță la grund, șevalet, paletă, pensule, folosește vechile culori, dar și smalțuri etc., pe care le așterne prin metode proprii (în cazul de față, prin "dripping" - picurare, scurgere - peste pânza întinsă pe dușumea).



27. ION ȚUCULESCU, **Troița roșie**
(Colecție particulară, București)
În căutarea valorilor tactile inedite, pictorii secolului nostru ignoră, câteodată voit, preceptele tehnice. Din nefericire, imprudențele se răzbună. (Detaliul macrofotografic, monocrom, ilustrează o suprapunere abuzivă de paste uleioase în "Peisaj din Mangalia", de același artist.)

28. NICOLAE TONITZA, **Fata pădurarului**
(Muzeul Național de Artă, București) Iată și urmările unei conservări iresponsabile: plieri și sfârtecări ale pânzei, cracluri, desprinderi de grund și culoare, impurități. Prietenii consecvenți ai pictorilor, restauratorii, au izbutit să salveze o operă care părea pierdută.

29. NICOLAE GRIGORESCU, **Ursăreasa din Bolduri,**
înainte de restaurare *(Muzeul de Artă, Iași)*
Tablourile, ca și oamenii, îmbătrânesc, ori suferă accidente. Intervențiile pripite, neprofesioniste, agravează daunele: apar cute "în raze", cracluri, cojiri.

30. ȘTEFAN LUCHIAN, **Anemone**
(Muzeul Național de Artă, București)
Una din capodoperele picturii românești, în care pastele bogate și admirabil emailate din centru strălucesc pe fundalul profund, obținut prin suprapuneri "transparent pe opac". Lucrat "bine", tabloul îmbătrânește frumos...

Redactor: Gheorghe Bala
Fotoreporteri: Alexandrina Radu
Atelierul Foto "Miron" srl, București, operator Nelu Belcu

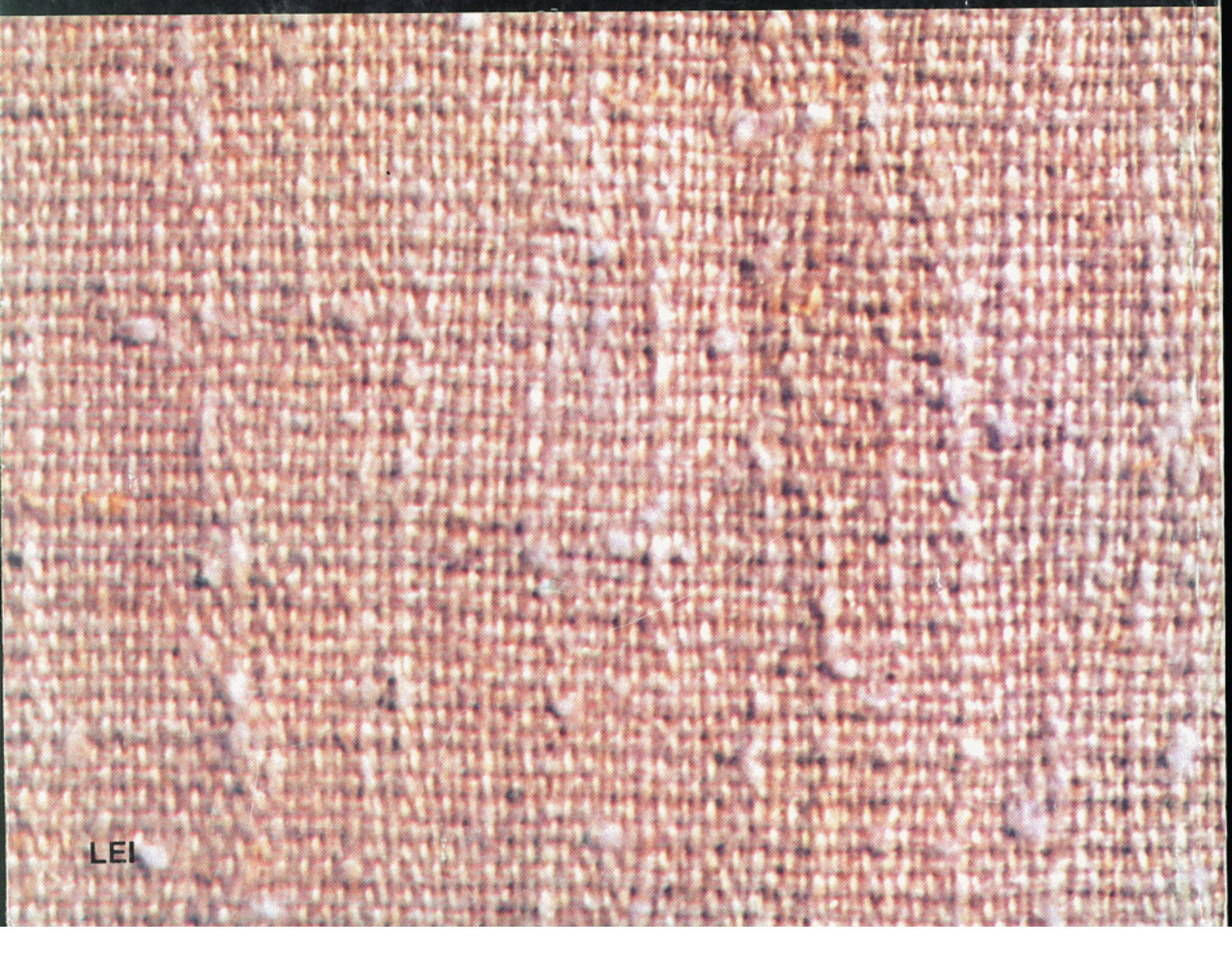
Culegere computerizată
Editura SIGMA PLUS - DEVA
Telefon 054/218795; Telefax 054/212661

Tiparul executat la:
Imprimeria GUTENBERG S.A. DEVA
Telefon 054/217193; Telefax 054/230647

"...O carte scrisă de un pictor pentru pictori.

O văd pe masa atelierului printre oalele cu pensule și sticluțele cu verniuri, o văd cu paginile maculate de degetele pline de culoare - un fel de catehism din preajma paletei."

Corneliu Baba



LEI